◆ JERZY BROSZKIEWICZ — POWIEŚĆ O CHOPINIE ◆

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

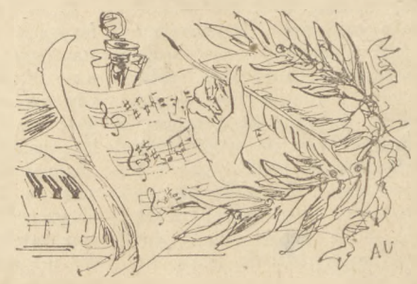
Rok VI | Warszawa, dnia 19 czerwca 1949 r. | Nr 25 (238)

JERZY BROSZKIEWICZ

KSZTAŁT MIŁOŚCI

Cóż wiesz o pięknem? Kształtem jest miłości
Cyprian K. Norwid („Promethidion")

rysunki ANTONIEGO UNIECHOWSKIEGO



MOJEJ MATCE

Uwagi, notatki oraz informacje wstępne, które autor uważa za potrzebne.

Dyskutuje się trzy daty urodzin. Oficjalna metryka odnaleziona w brochowskim kościele parafialnym mówi co innego, niż listy i tradycje — pedanci ciągle jeszcze walczą o swoją sprawę. Po dziś dzień nie znamy prawdy — czy był to słoneczny 1 dzień marca 1810 roku — czy chmurny dzień 1 marca 1809 roku — czy wreszcie jeszcze jakiś tam 22 lutego roku 1810. Tak, po dziś dzień nie znamy prawdy.

Czy jest to jednak prawda ważna?— Otóż nie. Jest to prawda, za którą nie musi się tęsknić. Równie mało ważna, jak godzina owych urodzin, czy pogoda owego dnia. Powiedzmy sobie po prostu, że narodziny tego Chopina, o którego nam dziś chodzi, dokonywały się przez wiele lat: mały chłopiec poznawał świat powoli, zaczął pojmować go gdzieś około lat 25-tych tamtego stulecia, pierwsze prawdy, które potrafił o nim wypowiedzieć, wypowiedział jeszcze później — już jako młodzieniec. Po cóż więc mamy troszczyć się o ów jeden dzień, gdy tylekroć ważniejsza jest sprawa tamtych lat?

Wiele też słów poświęcono innej znów zagadce: rodzinie ojca Fryderyka — Mikołaja Chopin (Szopę — jak pisał niegdyś „Kuryer Warszawski").

Pedanci odnaleźli bowiem w archiwach miasta Nancy ślady po Mikołaju Szopie — dworzaninie króla Polski i Lotaryngii, Stanisława Leszczyńskiego. Ów Szop przywędrował do Nancy wraz z drugim dworzaninem nieszczęśliwego a rubasznego władcy — Kowalskim.

Szop i Kowalski dzięki protekcji króla uzyskali koncesję na handel win. Lotaryńczykom jednak zapewne nie spodobał się tak trudny do odczytania szyld: „Szop i Kowalski" — po roku czy dwu szyld wyglądał już tak: „Chopin et Ferrand".

Był to rok 1740... W roku 1787 przybył do Polski siedemnastoletni Nicolas Chopin.

Przyznajmy — snucie domysłów na temat tych dwu faktów i dat mogło być kuszące. Toteż skusiło się wielu. Ale znaleźli się i tacy przedstawiciele nauki, którzy hipotezę o polskich antenatach pana Mikołaja Chopin wyśmieli i ów śmiech udokumentowali archiwalnie.

O cóż jednak toczyła się cała dyskusja? O ilość „polskiej krwi" w żyłach ojca Fryderyka Franciszka Chopin? Przecież fizjologia nie zna „polskiej grupy" krwi.

Tak — polskości Fryderyka nie należy szukać w układzie krwionośnym polskiego kompozytora o francuskim nazwisku. Należy jej szukać w układzie krwionośnym jego dzieła. I jeśli będzie tu mowa o rodzicach Fryderyka — to nie tylko o panu Mikołaju i pani Justynie (de domo Krzyżanowskiej). Temu Fryderykowi Chopinowi, którego pamięć jest nam tak bliska matkowała nie tylko pani Justyna. Pani Justyna nauczyła go mówić po polsku, pan Mikołaj po francusku — pani Justyna uczyła go gamy (do, re, mi...) — pan Mikołaj tabliczki mnożenia.

Fryderykowi matkowali jednak także nauczyciele pierwszych prawideł tego języka, którym po dziś dzień do nas przemawia. Dzięki nim bowiem wiemy, że, mimo francuskiego nazwiska Fryderyk Franciszek Chopin był najwspanialszym ambasadorem polskości w sztuce, jakiego zna historia naszego narodu.

Biografowie ubiegłego stulecia przystroili życie Fryderyka w nazwiska Radziwiłłów, Sapiehów, Czetwertyńskich, Czartoryskich, Platerów... Były to nazwiska wymownych mecenasów, którzy mecenasowali głównie hojnymi obietnicami. Zapomniano zaś o grajkach szafarskiej kapeli — o skrzypku, którego Fryderyk podsłuchiwał pod karczmą stojącą tuż nad wiślanym zakrętem — o dziesiątkach innych muzykantów i pieśniarzy z Anina, Poturzyna, Oborowa, Nieszawy. Oni to przecież najpierwsi i najmądrzej mecenasowali i matkowali talentowi Fryderyka, ucząc go rytmów i „semitoniczno fałszywej" melodyki Mazowsza.

Cóż dalej?

Wiemy jak wyglądał Dom w Żelazowej Woli — mówi się też o pałacu Saskim — mówi się o tym, że w pałacu Kazimirowskim (Krakowskie Przedmieście Nr 435) salon pp. Chopinów był zarazem sypialnią Fryderyka. Powiedziano o tym wiele — pozostawmy zatem sprawy kozetek i haftów na uboczu.

W jakich pokojach i domach mieszkał Fryderyk? Nie! — w jakim mieszkał mieście, w jakim kraju, w jakiej Europie?

Przecież Fryderyk wymawiał już kilka dobrych dziesiątków słów, kiedy pod Waterloo skończyła się kariera człowieka, dzięki któremu nad Europą niósł się przez piętnaście lat huk artyleryjskiej kanonady. Zaś pan Mikołaj nie umiał zbyt dokładnie zapomnieć o lecie 1794 roku, kiedy to służył w Narodowej Gwardii dowodzonej przez szewca Kilińskiego.

Mało — ani w Warszawie, ani w żadnym z miast Europy nie zapomniano pamiętnej daty 14 lipca.

14 lipca zburzono Bastylię. Tego dnia Paryżanie udowodnili światu, że ani prawodawstwo królewskie ani królewskie więzienia nie są wieczne. Było to doświadczenie groźne — dyrektorzy policji cesarskich i królewskich starali się wmówić obywatelom swych krajów, że nie dokonało się nigdy. Historia jednak nie dba o dyrektorów policji — nie dba nawet o kongresy monarchów.

W roku 1815 kilka ukoronowanych głów postanowiło, że podyktują historii swoje zdanie o Europie. W pauzie pomiędzy jednym a drugim kongresowym balem koronę francuską włożyli na głowę Bourbona. I oto zrzucił mu ją z głowy piętnaście lat później lud paryski. Po Bourbonie włożył tę koronę Filip Orleański. Nie na długo — lud paryski zrzucił mu ją z głowy 22 dnia miesiąca lutego w roku 1848.

Ale nie tylko Francja nie zapominała o Wielkiej Lekcji 14 lipca.

Fryderyk był uczniem szóstej klasy Liceum, gdy dyrektor warszawskiej policji podpisał nakazy aresztowania na członków Towarzystwa Patriotycznego. W cztery lata później nad Warszawą poczęły wstawać łuny listopadowej rewolucji. Zaś w pięć lat później Paryż przywitał Fryderyka sceną, o której tak pisał do Tytusa Woyciechowskiego:

„Naprzeciwko mnie stanął kwaterą generał Ramorino w miejscu tak nazwanem Cité Bergere... Wiadomo Ci zapewne, jak go wszędzie Niemcy przyjmowali, jak go w Strasburgu witano ogromnym chórem „Allons enfants de la patrie!"

To prawda, że Fryderyk nie był człowiekiem polityki — nie wolno wkładać mu w usta rewolucyjnych zdań, jak nie wolno stroić go w przyjaźnie Czetwertyńskich. Konstantego Romanowa i Filipa Orleańskiego. Pamiętajmy jednak o tym, kto uczył go pierwszych prawideł języka, którym dziś do nas przemawia — pamiętajmy też o słowach Schumanna — „armaty w kwiatach". Robert Schumann tak nazwał muzykę Fryderyka Chopina.

Po której stronie barykady stały owe armaty? Po stronie Filipa Orleańskiego — czy po stronie tłumów, krzyczących „Niech żyją Polacy!" i „Niech żyje wolność!"?

Bywało tak, że rozbiorowi pięciostronicowego poematu poświęcono trzysta stron petitu, a sprawie jednego porodu jeszcze więcej wierszy i kartek. Nie dziwmy się — cieniem spraw małych można przesłonić rzeczy wielkie. Im dalej w przeszłość tym sprawa łatwiejsza. Nie musi się nawet kłamać — wystarczy „przeoczyć", wystarczy „zapomnieć", wystarczy „nie dostrzec".

O tak — w cieniu spraw małych i niepotrzebnych utonęło wiele faktów. Ów cień mącił nam obraz historii od najwcześniejszych lat.

Słyszeliśmy nazwisko — Mickiewicz. Od razu na podorędziu znajdowało się imię Maryli. Maryla rosła, olbrzymiała — po Maryli starczyło jeszcze miejsca na „Pana Tadeusza" (zadanie szkolne — Opisy przyrody w „Panu Tadeuszu") i na I sonet krymski. Cóż dalej? — Dla starszych jeszcze brat Adam, jako sługa mistrza Andrzeja.

W cieniu Maryli — w opisach przyrody — w grząskiej i smutnej historii towiańszczyzny „nie dostrzeżono" spraw większych od tego wszystkiego o całą epokę. Redaktora naczelnego „Pielgrzyma" i „Trybuny Ludów", organizatora Legionu przytłoczono makulaturą o Maryli... Nawet Boy-mędrzec uczepił się spódniczki Xawery Deybel.

Cienie spraw małych i niepotrzebnych: białe rękawiczki, salony, princessy i principessy — dużo łzawej melancholii, łańcuszek pięknych (oczywiście) wielbicielek—Chopinek usypiający gromadę rozwrzeszczanych malców — Chopinek wożony przez generała Kurutę do Wielkiego Ks. Konstantego Pawłowicza i ten sam cudowny dzieciak, którym się bawi „patriotyczna", warszawska socjeta — Chopinek już paryski i wielki, niemałże domownik Platerów i stu innych wspaniałych familii — artysta kochliwy jak panna na wydaniu, które się już nigdy nie spełni, które podnoszono do godności pierwszego rzędu.

Ale są sprawy małe i są sprawy niepotrzebne. Nie stawiajmy pomiędzy nimi znaku równania. Sprawy niepotrzebne to te, które X lub Y, chcąc się przyżenić do nazwiska Chopina, wyssał sobie z palca i zapisał w pamiętniku, czy ogłosił we „Wspomnieniu". Anegdoty ni przypiął, ni przylatał, historyjki lub charakterystyki dyktowane przez łzawe mody. Do kosza z nimi!

Spraw małych nie należy jednak pomijać całkowicie — są one tłem rzeczy wielkich, dodają im smaku i barwy, jak ważnemu rzeczownikowi dodaje czasem smaku przymiotnik dopisany z autorskiej choćby tylko kokieterii.

Prawdą jest bowiem, że Fryderyk był dandysem z morskiej pianki. Że raz go znowu „bóstwo z różą we włosach czarnych zachwyciło". Albo: że po godzinie rozmowy Fryderyka i Delacroix na temat podobieństw barwy muzycznej do barwy malarskiej, ci dwaj zapomnieli o owych sprawach na rzecz... angielskiego krawca, u którego ubierał się Fryderyk, a u którego Delacroix chciał sobie sprawić ciepły i lekki zarazem surdut. Zgoda — Fryderyk Franciszek Chopin z iluś tam kobietami miał przelotne przygody i lubił używać niekiedy nawet w listach słów, które się zazwyczaj w druku wykropkowuje.

Prawdą jest także to, że siedmioletniego Chopinka woziły sobie różne damy z salonu do salonu, jak za przeproszeniem, tresowanego pudla. A że znowu dwudziestopięcioletni Chopinek bawił paryskie comtessy tak gorliwie, aż go Mickiewicz ofuknął raz i drugi, czy może nawet skarcił za błazenady. No i że w tej chowanej na „Leiden des jungen Werthers" epoce Fryderyk nauczył się sentymentalnych póz i zbytecznych gestów.

Natomiast nieprawdą jest, jakoby z tych małych prawd można było zrekonstruować sens opowieści o Fryderyku Franciszku Chopinie. Nawet najbardziej przez biografów szanowane miłości odsuńmy na plan dalszy. Każda z nich winna otrzymać należne sobie miejsce i należną sobie laurkę. Plan pierwszy należy się jednak opowieści o pracy i dziele Fryderyka Chopina.

My muzycy jesteśmy zdania, że o muzyce pisać nie należy, że w słowach nie zamknie się żadnej z jej piękności. Natomiast my pisarze sądzimy, że pisać należy o wszystkim, o każdej ludzkiej sprawie. A więc o muzyce także.

Oba te sądy próbujmy ze sobą pogodzić.

Jasne jest, że żadnymi słowami nie opowie się pierwszego tematu sonaty h-moll. Nie pomoże tu żadna proza ani poezja — muzyka musi przemówić sama.

Z drugiej jednak strony pierwszy temat sonaty h-moll, tak jak wszystkie inne motywy i tematy, nie przyszedł na świat z kraju Muzyki Od Wszystkiego Niezależnej. Takiego kraju nie ma. Muzyka jest sprawą bardzo ludzką — sprawą nie tylko jednego człowieka-twórcy i jednego człowieka-odbiorcy. Temat sonaty h-moll sformułował i zapisał znakami pozornie abstrakcyjnymi Fryderyk Chopin. Owa sonata jednak jest świadectwem stosunku Fryderyka Chopina do widzialnego, żywego, ludzkiego świata. Analizując ją formalnie odnajdziemy takie a takie metody przetwarzania tematu, czy budowania chromatycznych modulacji. Słuchając jej jednak — przeżywając wzruszenie obcowania z wielkim dziełem sztuki, pojmiemy, że powstała ona nie w kraju Abstrakcji, lecz w umyśle człowieka jak najbardziej żywego — człowieka, który żył w określonym kraju, w określonej epoce, który widział bieg historii, wzruszał się życiem lub śmiercią, cieszył się urokiem świata lub protestował przeciw złu. „Wolność wiodąca lud na barykady" widziana oczami Eugeniusza Delacroix i przezeń utrwalona na płótnie, jest zrozumiała dla każdego. Ten sam dramatyzm epoki, który dojrzał Delacroix, posłyszał Fryderyk Chopin. Równie wymowne, jak „Wolność", są setki taktów spisane ręką Fryderyka, choć tylko Etiuda Nr. 12 otrzymała miano „rewolucyjnej".

O ile więc żadnymi słowami nie da się opowiedzieć piękna muzyki chopinowskiej, o tyle szukając jej rodowodów, przyglądając się pracy Fryderyka, krajom, które widział i epoce, w której żył, możemy pojąć jego dzieła rzeczywistą wielkość — nie tylko tę, którą rozumiemy d z i ś na sali koncertowej, lecz tę, która tworzyła się przed stu dwudziestu i stu dziesięciu laty. Na sali koncertowej łatwo można zapomnieć, że mazurek, który jest dla nas wzruszeniem lirycznym, mógł być kiedyś dla jego twórcy nie tylko wzruszeniem lirycznym, lecz także walką.

Fryderyka nikt nie nazwie politykiem.

Będąc gościem w „Dziurce", kawiarence mieszczącej się w pałacu Teperów przy ulicy Miodowej, naprzeciw składu nut pana Brzeziny — siadywał przy jednym stoliku z ludźmi, którzy w politycznych materiałach mieli swój sąd. I to sąd bardzo podszyty jakobińskimi i dekabrystowskimi ideami. Na pewno był świadkiem niejednej gorącej, a „gorszącej" dyskusji.

Wiemy tylko tyle: słuchał i milczał.

U pani Sand — czy to w Nohant, czy na Rue Pigalle — bywali Piotr Leroux, Blanc, Buloz, Delacroix... ci ludzie mówili o rewolucji, z pasją rewolucjonistów. Sama pani Sand była wraz z Piotrem Leroux redaktorką „Revue independante".

Fryderyk stykał się z nimi często, bywało, że dzień w dzień słuchał dyskusji toczących się na tematy, które w salonach Rotschildów i Czartoryskich wyklęto i których się w owych salonach bano. Znowu wiemy o nim tylko tyle: że słuchał i milczał.

W owych czasach wielce ceniono rozmowę i dyskusję. Wieczory, na których roztrząsano problemy najbardziej kapitalne, trwały po pięć, sześć, siedem godzin — Balzak pisząc do pani Hańskiej o swej wizycie w Nohant całkiem mimochodem wspomina o faktach dla nas zdumiewających: „Żyje ona (p. Sand) tak mniej więcej jak ja. Kładzie się spać o 6-tej rano, a wstaje koło południa, podczas gdy ja idę spać o 6-tej wieczorem, a wstaję o północy; ale naturalnie, zastosowałem się do jej trybu życia. Tak, że przez trzy dni gadaliśmy od 5-tej po południu, po obiedzie, do 5-tej rano".

Fryderyk nie cenił rozmów, ani dyskusji zasadniczych. O ile bywał w niewielkim towarzystwie, chętnym do zabawy, mówił, bawił, zabawiał i komplementował. Należał do grona najdowcipniejszych ludzi artystycznego Paryża — wspaniały imitator, mistyfikator, wspaniały causeur. Umiał mistrzowsko prowadzić dialogi, słowne tria i kwartety. Zarówno jednak na wielkich salonach, jak wśród ludzi palących się do filozoficznych czy politycznych rozważań brylowali Balzak, Liszt, Heine; Fryderyk zaś cofał się za parawan konwenansu lub milczenia. O ile przemawiał, to tylko swoją muzyką. Wtedy „mówił" długo, „mówił" na tematy wielkie i zasadnicze — ustępowali mu głosu mędrcy, poeci, politycy. Mickiewicz cofał się w zacieniony kąt i słuchał przymknąwszy powieki — Heine krył twarz w dłonie, by nie dostrzeżono, że swój zwykły, kpiący i drwiący grymas zmienia na wyraz najgłębszych wzruszeń.

Ludwig van Beethoven zadedykował początkowo swą III Symfonię konsulowi francuskiej rewolucji — generałowi Bonaparte. Gdy Bonaparte porzucił godność konsula na rzecz cesarskiej korony, Beethoven przedarł kartę z dedykacją.

Fryderyk dedykował swe dzieła na innej zasadzie — były to z jego strony zwykłe grzecznościowe akty. Hrabinie takiej a takiej — bo wypada. Wypadało także jakiejś tam księżnej lub wydawcy. Jeśli wydawca nie miał ochoty na płacenie żądanej ceny, Fryderyk cofał dedykację — nie chce szelma płacić, dedykuję komu innemu.

Albo: kompozycje, które zrodziły się w klimacie miłości i tęsknoty do Marii Wodzińskiej przypisał osobom, które

(Dokończenie na stronie drugiej)

(Dokończenie ze strony pierwszej)

wtedy już go ani grzały ani ziębiły. Tyle, że pięknie tytułowane — a więc: hr. Apponyi, hr. Lobau, baronowa d'Est i baronowa Billing... Dedykacja Fryderyka była gestem konwencjonalnym z gruntu — gestem tak mechanicznym, jak pięknie wystudiowany ukłon.

Beethoven pisząc dedykacje manifestował swe myśli — Fryderyk nie miał tego zwyczaju. Tak, jak nie miał w zwyczaju wygłaszania w sposób ostentacyjny i oficjalny swych przekonań, swych sądów o sprawach najważniejszych, czy o ludziach sobie najbliższych.

Czytając jego listy do rodziny czy przyjaciół odnajdziemy wiele słów o miłości, czci, szacunku, pamięci, przywiązaniu — ich klimat uczuciowy ma dla dzisiejszego czytelnika temperaturę zdumiewająco wysoką. Otóż nie — nawet tu spotka nas zawód. Porównajmy listy Fryderyka z listami innych współczesnych. Stylistykę ich dyktuje epoka sentymentalizmu i romantyzmu — co krok to miłość, i to jakimi przymiotnikami opatrzona! Co list, nawet byle jaki, to rozżarzony do białości „poemat liryczno-filozoficzny". Aż mdło się robi. Listy Fryderyka — szczególnie z lat dojrzalszych — w porównaniu z cudzymi tracą na wzruszeniu, stają się coraz chłodniejsze.

A więc uparcie wraca jeden i ten sam motyw — oszczędność słowa, powściągliwość w zbyt czytelnym ujawnianiu swych myśli i uczuć. Fryderyk jest błyskotliwy i wymowny, potrafi czarować i zadziwiać swym l'esprit. Równocześnie jednak na temat spraw przekraczających granice towarzyskiego gestu milczy uparcie.

Raz tylko, w stutgardzkim dzienniku, wypowie się otwarcie — wtedy w słowach ujawni się Chopin niemalże równy Chopinowi z Preludiów i Etiud. Karty dziennika kryją w sobie pasje i wzruszenia niemniejsze od tych, które we wstrząsającej wizji poetyckiej objawi improwizacja Konrada.

Jest to jednak fakt, który się nie powtórzy — Fryderyk znowu „zamilknie". Znowu pamiętnikarze, historycy i wspominkarze będą się plątać w sieci konwencjonalnych anegdot i domyślnych faktów. Z listów, będących doskonałą niekiedy literaturą, będą się starali odczytywać skrywane myśli — w portretach, rachunkach i cudzych relacjach będą szukali głównej prawdy o Wielkim Artyście.

Tak — nie jest to sprawa łatwa ani prosta domyśleć się uczuć, pragnień i myśli człowieka, który nie lubi dyskusji zasadniczych, który nie manifestuje się w listach, który nawet dedykacje na swych dziełach wypisuje byle jak, obojętnie i mimochodem.

O Balzaku, o Mickiewiczu, o Słowackim czy p. Sand możemy się z ich słów dowiedzieć niemal wszystkiego. I oto należy przypomnieć, że Fryderyka również możemy poznać i pojąć. Ale tylko wtedy, gdy odtwarzając sobie obraz jego życia nie zapomnimy ani na moment o wymowie jego muzyki!

Mógł bowiem skryty i zamknięty p. Fryderyk Chopin dedykować swe dzieła ludziom, których czas już dawno skreślił z ludzkiej pamięci — nie ukrył jednak tej prawdy, że całe niemal swoje dzieło zadedykował swej ojczyźnie.

Mógł także w czas wiedzionych do późna w noc, płomiennych dyskusji milczeć — wzruszać ramionami na pytania tyczące się spraw najbardziej górnych. Nie zapomniał jednak zamknąć w swych dziełach tyle treści swej epoki, że znaczą one tysiąckroć więcej, niż przelewane z pustego w próżne frazy Jerzego Sand — więcej niż aleksandryny „Hernaniego", czy „harfy i jeziora" pana Lamartina.

Iluż — i to jak sławnych, jak „płomiennych" i „wielkich" — ludzi owego czasu pomniejszył sam czas. Patrzymy na nich przez historię, jak przez odwróconą lornetkę. Tymczasem ren, którego ceniono prawie wyłącznie jako reformatora fortepianu (niestety! niestety — mówiono — t y l k o fortepianu!) urósł do wielkości pomnika, który sobie wystawiły epoka i naród.

■

Jeszcze raz powróćmy do królestwa spraw małych — powróćmy też do dedykacji. Kryje się bowiem w tym wszystkim historia nie całkiem jasna.

Jakże to? Fryderyk na codzień jest dandysem z morskiej pianki — nosi rękawiczki, od których pójdzie potem po Paryżu moda à la Chopin i fraki, których kroju zazdrości mu sam hrabia Flahault. Fryderyk na codzień nie lubi gadania o sprawach wysokiej rangi. Lubi natomiast strzelać oczami za bóstwem z różą lub za bóstwem z kamelią — lubi bardzo ptifurki, wygodny kabriolet... Czy będzie to bal u warszawskich Radziwiłłów, czy przyjęcie u wiedeńskich lub paryskich Rotschildów — Fryderyk jest jednym z najbardziej czarujących danserów i zawraca w główkach pięknie utytułowanym pannom. Spis przyjaciół i uczniów Fryderyka to w znakomitej większości nazwiska z almanachu Gotaiskiego, a co najmniej z herbarza Paprockiego — niżej ani przystąp. Mieszkanie przy Chaussé d'Antin, przy rue Tronchet i przy rue du Montblanc — to bombonierki — w szafkach srebra, kryształy, porcelany — na ścianach miniatury — meble szlachetne, a drogocenne, jakieś tam perpendykuły i statuetki z brązu — no i kwiaty, kwiaty, kwiaty.

W pierwszych siedmiu czy ośmiu latach swej paryskiej kariery, Fryderyk jest gościem najwytworniejszych salonów Paryża. Któż śmie zaprzeczyć temu, że najwytworniejsze salony Paryża były wówczas najwytworniejszymi salonami świata? A salony Wiednia, Londynu, Warszawy, Drezna, Monachium? Trudno — przede wszystkim na ich trasie działy się 20-te i 30-te lata Fryderykowego życia i stąpając po posadzkach takich przede wszystkim pokoi, podchodził Fryderyk Franciszek Chopin ku przygotowanym dlań instrumentom.

Więcej: Fryderyk siadając do owych instrumentów budzi uśmiechy i wzruszenia w umitrowanych i herbowych sercach rytmem walca, eleganckim pasażem i eleganckim krojem kamizelki. Na miejscu mogą tu być jeszcze niektóre nokturny, niektóre etiudy lub preludia — liryczne, lub błyskotliwe cacka. Coraz częściej jednak — z roku na rok częściej i dobitniej — w strunach owych instrumentów odzywa się głos innego świata i innej rzeczywistości, niż świata złoconych kandelabrów i perskich szali.

Dziś zaś — wiemy już na pewno — fortepian Chopina jest pomnikiem wystawionym epoce i narodowi, c a ł e m u n a r o d o w i. Mieszkaniec pokoi przy Chaussé d'Antin czy rue Tronchet, gość paryskich salonów, już przed stu laty ustąpił miejsca człowiekowi, który „ludowe podniósł do ludzkości" — okazało się, że artysta „stworzony" przez Czartoryskich i Radziwiłłów wielkość swą zawdzięcza sztuce i wyobraźni ludzi nie notowanych w herbarzach i almanachach.

Dzień powszedni Fryderyka rozgrywał się we wnętrzach kosztownych i wytwornych. Cóż pozostało w jego pracy z ich klimatu? Bardzo niewiele swych myśli poświęcił Fryderyk sprawom małym i niepotrzebnym — dniom codziennym wytwornego fortepianisty i kompozytora.

Postawiono tu już retoryczne pytanie: po której stronie barykad stały chopinowskie „armaty w kwiatach"? Po stronie króla Filipa — czy po stronie tłumów krzyczących „Niech żyją Polacy!!" i „Niech żyje wolność!"

I oto takty muzyki pisanej ręką Fryderyka Chopina dają nam odpowiedź na owo pytanie. Bo chociaż wiemy, że Fryderyka nie można nazwać politykiem, chociaż nie deklarował się słowem tak dobitnie, jak to uczynili Mickiewicz czy Słowacki — to jednak „deklaracja polityczna", podpisana jego dziełem, nie wzbudzi w nikim wątpliwości.

Pan Chopin mógł dyktować modę Paryżowi, dedykować swe etiudy hr. d'Agoult, mógł milczeć w czas zasadniczych dyskusji i kłócić się z wydawcami. Te sprawy i sprawki nie obeszły go i tak — dał świadectwo innym.

Fryderyk Chopin, o którego dziś nam chodzi, był człowiekiem, który widział przede wszystkim i ponad wszystkim swój kraj i ludzi tego kraju. Nie sądźcie, że owymi ludźmi były pachnące pižmem pięknotki i fryzowana złota młodzież. Na Majorce, przy rue Tronchet, w Londynie, pamiętał przede wszystkim o tych, których wówczas nazywano rzewnie „naszym ludem". Bezimienni mieszkańcy Szafarni, Obrowa, Nieszawy — mieszkańcy małych wiosek i kurnych chat, bose dziewczęta i pomarszczeni, jak pieczone jabłka starcy — oto przedmiot jego twórczej pamięci. I nie myślcie, że tylko tom Mazurków dowodnie o niej świadczy; owa sławna, wzruszająca polskość chopinowskiej muzyki czymże jest? Właśnie pamięcią, nieustającą, naiwierniejszą pamięcią o sztuce i wyobraźni małych wiosek Mazowsza.

Fryderyk Chopin mieszkał w pokojach stroinych jak bomboniерki. Nie sądźcie jednak, że ich ściany ograniczyły jego wzrok.

Europa owych lat żyła syto, wygodnie, spokojnie. W salonach, w pokojach, w pałacach drzemała właśnie syto, wygodnie i spokojnie Europa Białobłockich, Flahaultów i Rotschildów.

Ale na ulicach innej Europy budowano barykady — na barykadach walczono o wolność, walczono w Paryżu, w Warszawie, we Włoszech i Austrii. Na Boulevard Poissonière śpiewano „Allons enfants" — po Krakowskim Przedmieściu niosła się melodia „Warszawianki".

Raz tylko Fryderyk opisał Tytusowi Woyciechowskiemu scenę takiej walki o waszą i naszą niepodległość. Pan Hoesick cytując ów list wzrusza się: „Należy podziwiać żywość i plastykę tego opisu. Widzi się wszystko".

To mało, że „widzi się wszystko". Należy słuchać — w muzyce Chopina usłyszy się tysiąckroć więcej, niż echa tej sceny. Spokojnym, sennym urokom pokojów stroinych w makatki pan Chopin poświęcił bardzo niewiele swych wzruszeń. Natomiast sprawom tamtej, walczącej Europy ileż natchnionych dramatyzmem epoki myśli!

Pozwólcie, że przypomnę zanotowaną tu już uwagę: równie wymowne jak „Wolność wiodąca lud na barykady" są setki taktów spisane ręką Fryderyka, choć tylko Etiuda nr 17 zyskała miano „rewolucyjnej".

Jego dni twórcze działy się w świecie walki — nawet mały mazurek, drobne rzekomo wzruszenie liryczne, był jej etapem. W patetycznych frazach sonat, polonezów, etiud i ballad odbijał się patos walczącej Polski i walczącej Europy. W skromnych tematach mazurków Fryderyk dawał świadectwo swej pamięci o ludziach, o których jego wpisani w almanachy przyjaciele nie chcieli, ba, nie pozwalali pamiętać.

Zawcześnie tu na wnioski ostateczne. Niech podsuną je nam dalsze stronice tej książki. Można by tu wprawdzie rozpocząć wiwisekcję opusów i numerów i tonacji. Zbyteczny trud — my muzycy wiemy, że w żadnych słowach nie zamknie się piękna pierwszego tematu sonaty h-moll.

Spróbujmy jednak przyjrzeć się widzialnemu światu chopinowskiej muzyki, pójdźmy śladem dni twórczych Fryderyka, przyjrzyjmy się jego dniom powszednim.

■

A więc:

Jak wiadomo dyskutuje się trzy daty urodzin. Oficjalna metryka odnaleziona w brochowskim kościele parafialnym mówi co innego niż listy i tradycje. Po dziś dzień nie wiemy, czy był to słoneczny 1 dzień marca 1810 roku — czy chmurny dzień 1 marca 1809 roku — czy wreszcie jeszcze jakiś tam 22 lutego roku 1810. Mniejsza o to.

Zato wiemy już na pewno, że pierwszy i ostatni syn pp. Mikołaja i Justyny Chopinów urodził się w Żelazowej Woli. Na chrzcie — do którego w brochowskim kościele parafialnym trzymali go (in effigie, oczywista!) jaśnie oświeceni: Franciszek Grębecki (w imieniu Fryderyka hr. Skarbka) i comtessa Anna Skarbek — chłopak otrzymał imiona Fryderyka Franciszka.

Był to dzień 23 kwietnia — początki ciepłej wiosny. Dzieciak jednak darł się rozpaczliwie pod strumykiem zimnej choć święconej wody. Proboszcz, ksiądz Jan Duchnowski, pokiwał mądrze głową: „Ma siły do płaczu, będzie miał siły do życia". Zapisując zaś w księdze fakt tak dla pp. Chopinów uroczysty, aż dwukrotnie zmylił nazwisko ojca. Nic dziwnego — nazwisko obce, nie szlacheckie. I tak zadziwił go ród chrzestnych rodziców. Wiadomo jednak, że czasami zdarza się tak godna grzeczność. Poza tym matka chłopca — Krzyżanowska. Mówiono, że daleka kuzynka Skarbków. Jej nazwiska nie zmylił, choć Krzyżanowska za Chopina czy tam Choppena wychodzić nie powinna. Bo choć rodzice chrzestni wysokiego rodu, to i tak rzeczywistymi świadkami przy chrzcie byli Józef Wyrzykowski, ekonom, liczący lat trzydzieści osiem, tudzież Fryderyk Geszt, który rok czterdziesty skończył, obydwaj we wsi Żelazowa Wola zamieszkali. Nic zatem dziwnego, że ceremonię odprawił ksiądz proboszcz dość śpiesznie i bez zbytnich celebracji. Fryderyk Franciszek zaś płakał jeszcze długo po „wyjściu" z zakrystii. Dopiero w drodze zmęczył się płaczem i ślicznie usnął.

Trzeba zresztą przyznać, że Fryderyk — o którym z miejsca domowi poczęli mówić per Frycek, Frycuś, Frycinek — skory był do płaczu. Jest to zresztą obyczaj wszystkich wątłych, słabowitych dzieci, a Fryderyk nigdy nie był nawet skromnym cieniem Herkulesa.

Gdy p. Mikołaj dzięki szczęśliwym zbiegom okoliczności (czyli dzięki protekcji Skarbków, u których był guwernerem i „dzięki" śmierci prof. Liceum Warszawskiego — pana Mahé) uzyskał nominację na profesora Liceum, wypadło porzucić Żelazową Wolę. Podróż cieszyła wszystkich — podróż do Warszawy — nominacja — jakież to piękne dowody społecznego awansu pana Mikołaja.

Jeden Fryderyk nie cieszył się — płakał. Jego cały ówczesny świat, to było na razie tylko jego własne, wątłe, drobne ciałko, jakże podatne na ból, na chłody i głody. Gdy po wielogodzinnej jeździe bryki z rodziną i dobytkiem pp. Chopinów zajechały na podwórze Saskiego Pałacu, twarzyczka malca była ciągle jeszcze mokra od łez, choć już nie starczyło sił na krzyk.

Pan Mikołaj za to był szczęśliwy — pozycja profesora, mieszkanie w stolicy, mieszkanie (po profesorze Mahé) obszerne, wygodne, wielkomiejskie, rektor Liceum, prof. Bogumił Linde przyrzekł poparcie w sprawie uzyskania od władz szkolnych zezwolenia na prowadzenie pensji dla uczniów Liceum... pan Mikołaj miał wielce uzasadnione powody do radości. Szczególnie ważna była sprawa pensji. Wynagrodzenie profesorskie zaszczytne, lecz skromne. Pensja zaś mogła bardzo wydatnie poratować finanse.

Udało się. Więcej: zakład p. Mikołaja w szybkim czasie uznano za jedną z najmodniejszych, najbardziej cenionych i — to ważne, to bardzo ważne — najdroższych pensji Warszawy. Tak, tak — pensjonariusz pp. Chopinów Eustachy Marylski twierdzi, że „o pomieszczenie w niej dla synów swoich dobijali się ojcowie najpierwszych rodzin w kraju, pomimo olbrzymiej, jak na owe czasy, opłaty, bo do czterech tysięcy złotych na rok od jednego ucznia wynoszącej". A choć dodano tu jeszcze uwagę, że „mniej zamożnym folgowano niekiedy", to jednak można być pewnym, iż dobrobyt owego domu wzrastał z roku na rok. Podłogi mieszkania błyszczały coraz piękniej, przybywało na ścianach makatek, meble przywiezione z Żelazowej Woli dosłużyły się w końcu w Pałacu Saskim przygodnego handlarza — na koniec zaś, po nowych krzesłach, fotelach, stołach i komodach, do salonu wniesiono nowe piękne fortepiano — produkcji najlepszego tych instrumentów warszawskiego majstra, pana Buchholza.

Trzeba bowiem wiedzieć, że „muzyka stanowi tutaj ważną część starannego wychowania... w każdym domu porządniejszym jest przynajmniej Fluegelfortepiano i ktoś grający na nim, nierzadko wybornie". Tak to mówi o Warszawie korespondent „Allgemeine Musikalische Zeitung", wydawanej w sławnym mieście Lipsku.

Pani Justyna nie grała wybornie. Grała jednak tak, jak wypadało grać na modnym instrumencie, primo: młodej pannie ze skuzynowanego ze Skarbkami domu — secundo: żonie kierownika pensji dla synów najgodniejszych rodzin kraju.

Pensjonariusze pobierali u niej lekcje muzykowania, które jak wiadomo należały do programu starannej edukacji — poza tym w dni, w które zjawiał się u pp. Chopin p. Casotri, maitre tańca, do obowiązków pani Justyny należało akompaniowanie maitre'owi i pensjonariuszom podczas lekcji. Taniec bowiem, podobnie jak gra na fortepianie czy klawikordzie, był uważany za ważną część starannego wychowania.

Nowe Fluegelfortepiano zakupił pan Mikołaj zdaje się z wiosną 1811 roku. Pani Justyna grała na nim chętnie — klawiatury nie zmacił jeszcze nawet cień żółtego cienia fortepianowej starości, struny zaś wibrowały nad podziw czysto i dźwięcznie. Połyskom nowych mebli, barwom nowych haftów odpowiadał głos instrumentu, ciesząc uszy wszystkich domowników — z wyjątkiem... z wyjątkiem Fryderyka Franciszka! Tak, Fryderyk posłyszawszy muzykę uderzał w rozpaczliwy płacz! A więc łzy, krzyk, marszczenie policzków i rozpacz w oczach o orzechowej tęczówce i błękitnawym białku. Skąd ten płacz? Przecież dzieci lubią muzykę — usypia je, „kołysze do snu". Kołysanki swoim leniwym, wahadłowym rytmem zwalniają puls, przymykają powieki... Fryderyk zaś posłyszawszy muzykę, wybuchał płaczem.

I oto — wobec tego dziwacznego faktu — pora na zakończenie „uwag, notatek i informacji wstępnych". Wydaje mi się bowiem, że płacz Fryderyka jest pierwszym sygnałem jego późniejszych dni twórczych, sygnałem pozornie niedorzecznym, w istocie jednak godnym szczerej uwagi. Przecież ów płacz świadczy po prostu o niespotykanej nadwrażliwości. Nie wiadomo było jeszcze: jest to wrażliwość uciemiężona, czy dodatnia? Uczucie lęku przed masą zorganizowanych dźwięków czy uczucie wzruszenia? — panią Justynę martwił rzekomo ten płacz.

Jerzy Broszkiewicz

IRENA KRZYWICKA

SNOP ŚWIATŁA

Pamiętam, jak w r. 1940 na krótko przed upadkiem Francji, wyczytałam ze zdumieniem w tajnej gazetce wiadomość, że Weygand wylądował na Bałkanach i ruszył z odsieczą Polsce. Nie było jednak bredni, w którą nie uwierzyłoby nasze społeczeństwo, systematycznie od lat oklamywane i oszukiwane.

Leży przede mną książka dwóch amerykańskich autorów, Sayersa i Kahna*) Osobliwością jej jest bibliografia widniejąca przy końcu każdego z krótkich rozdziałów. Autorzy, by nie narazić się na oskarżenie o gołosłowność, powołują się przy każdym niemal słowie na źródła, z których czerpali informacje. Źródła te są wyłącznie niemal pochodzenia amerykańskiego i angielskiego, czasem — francuskiego. Są to sprawozdania dyplomatów i mężów stanu, pamiętniki, reportaże, akta sądowe, biografie znanych osobistości, stenogramy z konferencyj międzynarodowych. Są to najczęściej wypowiedzi wrogów komunizmu i zaciekłych przeciwników Rosji Radzieckiej. Znakomity pomysł Sayersa i Kahna polega właśnie na tym, żeby wypowiedzi tych wszystkich ludzi zestawić. Powstaje obraz, zdumiewający swą siłą i trafnością, głęboko wstrząsający, obraz walczącego o swą rewolucję kraju, którego mimo wszystkie wysiłki nie zdołała zwyciężyć przemyślnie i niezmordowanie organizowana przemoc kapitalistyczna.

Żadna powieść kryminalna, żadna historia szpiegowska nie może się z tą książką równać, jeżeli chodzi o zaciekawienie czytelnika, o utrzymanie w napięciu jego uwagi. Książka Sayersa i Kahna nie jest bowiem suchym tylko wyciągiem z dokumentów; pomyślana jest tak, by zwrócić uwagę nie tylko nielicznych, lecz trafić do rąk najszerszego czytelnika. Sayers i Kahn powstrzymują się niemal zupełnie od komentarzy i uogólnień. Ta część pracy myślowej pozostawiona jest czytelnikowi, którego autorzy doprowadzą do samodzielnego wyciągnięcia właściwych wniosków. Trudno o bardziej przekonywającą lekturę.

Chodzi tu o wielką zmowę świata kapitalistycznego przeciw rewolucyjnej Rosji. Zjawisko podobne do knowań rojalistów i aliantów w czasach Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Bogactwo sposobów, jakich chwyta się świat trustów i milionerów, aby zdławić wielki ruch ludowy, jest niewyczerpane. Przede wszystkim uruchamia się olbrzymie pieniądze, nasyła szpiegów, subsydiuje wszystkie ruchy kontrrewolucyjne, szerzy kłamliwe wieści. (Na wszystkie te poczynania dają autorzy amerykańscy niezbite dowody). Zastanawiający jest w tym wszystkim nietyle rozmach kapitalisycznego spisku, ile jego nieustanne fiasko. Ludziom nie rozumiejącym gospodarczych, politycznych i psychicznych przyczyn tego zjawiska może się ono wydawać cudem.

Więc przede wszystkim wojna interwencyjna, usiłująca zdławić młodzieńczą, waleczną rewolucję. Wszystkie ciemne siły caratu, burżuazji, feodalizmu, czarnej sotni, wystąpiły do walki tym zajadlej, że walka była na śmierć i życie, że chodziło przecież o prawo do istnienia. I ci liberalni mężowie stanu na Zachodzie, którzy uznawali Marsyliankę za hymn narodowy wielkiego państwa, którzy rozczytywali się w historii rewolucyj francuskich, i uważali się za głosicieli postępu, z całym żarem przystąpili do pomagania carskim generałom, widzącym cel swego życia w zdławieniu ruchu ludowego. „Kordon sanitarny", który opasał Rosję, a w którym Polska, niestety, dość istotnym była ogniwem, miał na celu zahamowanie socjalizmu. Kozaccy atamani, carscy stupaje, Denikin, Wrangel, Judenicz i tylu innych — wszyscy subsydiowani, dyrygowani, zachęcani przez „demokracje" zachodnie, mające pełne gęby frazesów o wolności i prawie stanowienia narodów o sobie. Wśród nich, nasz Piłsudski. Wiadomo było nawet dość powszechnie, że Weygand siedzi w sztabie i poucza, ale z istotnego znaczenia tego faktu, z faktu wojskowego i finansowego uzależnienia się od mocarstw zachodnich, bardzo niewielu ludzi zdawało sobie u nas sprawę. Cieszono się z niepodległości, a na komendę dalekich bankierów, dawny więzień z Pawiaka szedł właśnie na Kijów, walczył ramię przy ramieniu z żandarmskimi generałami, przeciw obdartej, zgłodniałej armii robotników i chłopów, która namiętnie broniła prawa do budowania własnego państwa i nowego ustroju, a to wtedy, kiedy ci uciemiężeni obalili carat, który przez sto pięćdziesiąt lat uciskał Polskę.

W pewnej chwili rewolucja broniła się już tylko na jednej szesnastej rosyjskiego terytorium, nie otrzymując znikąd pomocy, w kraju zniszczonym wojną, wielkim wstrząsem społecznym i koniecznością zreorganizowania wszystkich dziedzin życia. Czemu się obroniła? Jak pokonała swoich wrogów? Dzięki czemu wytrwała? Miała za sobą wolę ludu, stanowiła nieodwracalny i wielki krok naprzód na drodze historycznego rozwoju. A jeżeli chodzi o kołtuńskie traktowanie terroru „czeka", jako jedynej przyczyny zwycięstwa, to przypatrzcie się — na podstawie relacyj zagranicznych — temu, co się działo w armiach kontrrewolucyjnych. I dużo im to pomogło.

Wśród tych wszystkich knowań zbiorowych, niezmiernie interesująca jest rola poszczególnych jednostek, plastycznie pokazanych przez Sayersa i Kahna: dzieje „wielkiego" szpiega Sidneya Railly, albo Borysa Sawinkowa. Nie będę tu opowiadać szczegółów, byłoby to okrucieństwem w stosunku do przyszłego czytelnika książki. To tak, jak opowiadać treść filmu. Ale nie idzie o sensację, cała sensacyjna strona tej książki usprawnia tylko przyswojenie sobie jej wartości dokumentarnej. Nie chcę odbierać amerykańskim autorom ich cennego atutu.

Wojna interwencyjna skończyła się zwycięsko. Wymęczony naród rosyjski zabiera się do największego przedsięwzięcia w dziejach świata: do planowego budownictwa socjalistycznego. Przejmująca jest scena posiedzenia Najwyższej Rady. Ogromna sala, ciemna i zimna, brak światła, brak węgla. Delegaci siedzą schyleni, otuleni w jakieś szmaty i baranice, niejeden jest głodny. Wtem na mównicę wchodzi Lenin i pokazując trzcinką punkty na olbrzymiej mapie Rosji mówi: „Tu będzie wielka elektrownia, tu zrobimy gigantyczną zaporę wodną". Na mapie zapalają się światełka, małe światełka przyszłego socjalistycznego zwycięstwa. Dla tych głodnych, zmęczonych, zmarzniętych ludzi to niemal kraina baśni. Porywa ich zapał, tak niezbędny do przezwyciężenia wszystkich oporów. I wtedy znajduje się człowiek — trockista Radek — który poczyna krążyć między nimi i szeptać zjadliwy kalambur: „To nie elektryfikacja, to elektrofikcja". Rozpoczyna swą pracę rozkładową wróg wewnętrzny.

Wróg to dziwnie krótkowzroczny, nie zdający sobie sprawy z proporcji wydarzeń. Dziś po latach trzydziestu wobec faktów, którym się przyglądamy, widzimy jak bardzo się mylił w swojej ocenie rzeczywistości. Ale ile naszkodził! Ile strat przyniosła krecia działalność ogromnej organizacji sabotażystów gospodarczych. Sayers i Kahn przytaczają po temu zastanawiające dowody. Działalność sabotażystów rosyjskich, która przyjmowała postać tak drastyczną jak zalew kopalń, dezorganizacja kolejnictwa itd. itd., była oparta nie tylko na nienawiści do państwa socjalistycznego, ale i na głupiej przesłance, że „kto wie, czy świat ten potrwa jeszcze trzy tygodnie". Król sabotażystów politycznych — Trocki z całym przekonaniem twierdził, że ekonomika radziecka nie jest zdolna do życia, że żadna piatiletka się nie uda, że gdyby wybuchła wojna, w pierwszym tygodniu wszystko by się zawaliło.

Cała historia działalności Trockiego i jego towarzyszy w świetle dokumentów zużytkowanych przez amerykańskich autorów, historia, o której społeczeństwo polskie, mylnie informowane, nie miało najlżejszego pojęcia — jest przerażająca aż do utraty tchu. Dokąd może zaprowadzić ślepa wściekłość, jałowa opozycja, żądza władzy. Do takich potworności i absurdów, że Żyd Trocki po przewrocie hitlerowskim zakłada swoją kwaterę generalną — w Berlinie, komunikuje się z hitlerowcami, bierze od nich pieniądze. Pamiętamy wszyscy owe słynne procesy moskiewskie, których echa, spreparowane odpowiednio przez czujną prasę, dochodziły do Polski. Nikt nic nie rozumiał. Wydawało się nie do pojęcia, żeby „starzy działacze-rewolucjoniści" mogli dojść do takiego upodlenia, jak przyznawanie się do najdzikszych — jak to się wówczas naszej publiczności wydawało. — zarzutów. Krążyły najdziwaczniejsze pogłoski o tym, że podsądnych narkotyzowano, hypnotyzowano, aby się przyznawali do wszystkiego. Opinii polskiej i opinii burżuazyjnej całego świata, umyślnie mąconej przez zainteresowanych, wszystko przychodziło do głowy, prócz tego, że, wobec niezbitych dowodów winy, podsądnym nie pozostawało nic innego, jak przyznać się i że zresztą dla wielu oskarżonych rewelacją mógł być przewód sądowy, wykazujący jak straszliwą rolę grali ich przywódcy. Świat bowiem wówczas nie znał jeszcze złowrogich słów: „piąta kolumna" i nie pojąłby nawet ich znaczenia. Od tego czasu nauczeni gorzkim doświadczeniem zmądrzeliśmy i my, i inne kraje Europy. Zdumiewająca przenikliwość rządu ZSRR pozwoliła mu dojrzeć zło w porę i wypalić je żelazem. Toteż podczas wszystkich klęsk wojennych uchroniła się Rosja od klęski „piątej kolumny".

Szatańska chytrość hitleryzmu kazała mu szukać sojuszników na terenie olbrzyma radzieckiego nie w burżuazji, bo tej już nie było, ale wśród opozycji, wśród ludzi nienawidzących obecnej władzy. Od szemrania, niezadowolenia, zawiedzionych ambicyj stoczyli się oni w otchłań zdrady swego narodu i zdrady swej ideologii. Obraz upodlenia bankrutów ideowych jest przerażający. Z ust Amerykanów słyszymy o tym, że to Stany Zjednoczone roją się od pogrobowców Czarnej Sotni, wyrzutków faszystowskich, hitlerowskich agentów lub różnych wykolejeńców socjalizmu, służąc pospołu wszystkim ciemnym siłom. Ford finansuje różne apokryficzne wydawnictwa w rodzaju „Protokółów mędrców Sjonu", patronuje fałszerzom, Lindbergh kala swe lotnicze imię głoszeniem defetyzmu wobec Hitlera i zbiera odeń ordery... Dominującym uczuciem po przeczytaniu tej książki jest zdumienie — zawodowi politycy, którzy absolutnie nie zdawali sobie sprawy z realnego układu sił i z potęgi komunizmu, chytrzy finansiści, którzy rzucali miliony i miliardy w błoto, sarabanda głupców, którzy nie umieli bronić nawet własnych interesów i którzy w rezultacie ponoszą ciągłe porażki. Zasługą Sayersa i Kahna jest plastyka, z jaką pokazali, jak to się jeden świat kończy a drugi zaczyna, jak pomimo zajadłej walki i niemniej zajadłych intryg niesławnie kończą ci, którzy chcą się przeciwstawić niezwyciężonemu pochodowi nowych sił i nowej koncepcji świata.

Ostatnia część książki jest poświęcona wojnie i czasom najnowszym, rzeczom już lepiej nam znanym, ale niezmiernie uplastycznionym w świetle interesujących dokumentów. Od Sayersa i Kahna dowiadujemy się o tym, co jest już dziś powszechnie wiadome: rząd sanacyjny odmówił Armii Czerwonej prawa przejścia przez terytorium Polski — nie zgodził się pomóc Czechom i zapobiec monachijskiej klęsce. Jakże inaczej potoczyłyby się wypadki, gdyby nie ten zgubny zakaz. Może istniałaby Warszawa, może nie potrzebowalibyśmy bliskich, może hitleryzm nie byłby niczym więcej niż groteskowym epizodem dziejów... Ale tu nie tylko Polska zawiniła, zawiniły w niemniejszej mierze te koła alianckie, które w głębi serca sprzyjały Hitlerowi i uważały go za najlepsze narzędzie przeciwko Rosji. Gdyby nie oni, czyż bestia ze swastyką mogłaby się tak rozrosnąć?

Muskam tylko sprawy poruszone przez autorów amerykańskich, gdyż chciałabym, aby wszyscy u nas przeczytali tę książkę — tyle się można z niej dowiedzieć. Innym wzrokiem spojrzą na wiele zagadnień, o których mieli mylnie często wyrobione zdanie. Pomoże im ona bardzo w kształtowaniu swoich poglądów.

Na zakończenie tej lektury życie dostarczyło mi nieoczekiwanej pointy. Dostałam z Paryża Almanach Literacki (Almanach Litteraire), zdający sprawę z ostatniej produkcji pisarskiej. W sposób hałaśliwy podano tam fakt ogłoszenia książki niejakiego Jean Valtin pt. „Sans patrie ni frontières". Książka ta jest rzekomo biografią wybitnego komunisty, który zbiegł z ZSRR i udziela rewelacyjnych informacji o stosunkach, panujących w tym kraju. Był to jeden z większych sukcesów księgarskich. Otóż Sayers i Kahn wspominają o autorze tej książki. Nazywa się on Johann Krebs i jest jednym z najwybitniejszych agentów hitlerowskich. Byłby uprawiał swój proceder w spokoju, gdyby nie przykry wypadek. Oto sądy USA pociągnęły go do odpowiedzialności za morderstwo pewnego sklepikarza. Usprawiedliwiając się, Krebs powiedział: „Ten Żyd mnie zdenerwował". To przykre wydarzenie w życiu Krebsa kazało mu zniknąć z widowni amerykańskiej, co nie przeszkadza jak widzę, aby książka jego nadal „wiarygodna" — wypłynęła we Francji.

Oto próbka metod, jakimi się broni ginący kapitalizm.

Irena Krzywicka

---

*) *Michał Sayers i Albert Kahn.* Wielki spisek przeciwko ZSRR. Warszawa. „Czytelnik", 1948; str. 451.

ANUSZ BO GUCKI

Sprawa puścizny kulturalnej

Jednym z najbardziej znamiennych przejawów współczesności jest datująca się od lat zaledwie kilkudziesięciu podstawowa zmiana sposobu obcowania naszego z historią i jej zabytkami. Chodzi mi tutaj nie tyle o samo dziejopisarstwo, ile o treść pożycia ludzi z dorobkiem kultury dawniejszych pokoleń. Wiemy, że nawiązywano do przeszłości tej lub owej, o tyle, o ile była ona zbieżna ze zmiennym nurtem życia współczesnego. Na najbliższym zakręcie nurt ten wyrzucał na mieliznę zużyte wątki minionej kultury, zagarniając z kolei nowe, przydatniejsze mu w dalszym biegu.

Sposób, w jaki myśl filozoficzna i literatura, czy plastyka średniowiecza korzystały np. z wątków kultury antycznej polegał na praktycznej adaptacji materii kulturalnej starożytnych, którą wcielano bez ceremonii w budowę młodszej epoki, całkiem odmiennej w swych treściach wewnętrznych i w kształcie życia i sztuki. Tak więc na konstrukcjach Arystotelesa wzrasta budowla tomizmu, mowa Rzymian przeobraża się w łacinę średniowieczną, postaci z historii starożytnej uczeni kronikarze wpisują do imaginacyjnych genealogii rodzin panujących, użytkując równocześnie jako introligatorską makulaturę rękopisy pisarzy antycznych.

Gdy Odrodzenie w poszukiwaniu tych rękopisów rozpruwać jęło oprawy ksiąg średniowiecznych i wykopywać nieskromnie porozdzierane marmurowe bóstwa — nastał istotnie okres entuzjastycznego pożycia z pewnym odcinkiem kultury historycznej. Było to wszakże pożycie naochowane młodzieńczym i kapryśnym egoizmem: odkrycie antyku było przede wszystkim odkryciem w sobie pączkującej już od dawna nowej postawy światopoglądowej. Kult pomników starej kultury był również raczej kultem nowych treści własnego życia, którym odnalezione zabytki użyczały swych form na dalszy samodzielny już rozwój. Samymi zabytkami zachwycano się wprawdzie i kształcono się na nich, co jednak nie przeszkadzało władcom-humanistom burzyć we Włoszech rzymskich ruin, by wznieść na ich miejsce budowle renesansowe. Moment ten uwydatnia eksploatacyjny stosunek do kultury historycznej w istocie swej nie tak bardzo różny od średniowiecznego; cechy nowe nadaje mu zbieżność ideologiczna renesansu z antykiem, która jednak nie powoduje jeszcze zasadniczej zmiany w traktowaniu całego dziedzictwa przeszłości. Powstające wówczas zbiory i galerie zmianę taką dopiero zapoczątkowują.

Niemniej kult zabytków aż po w. XIX nie rozszerza się na ogół poza antyk. Sztuka romańska i gotycka jest bez najmniejszych skrupułów przemalowywana i przebudowywana wedle aktualnej mody i potrzeby. Odnowienie obrazu oznacza przerobienie go zgodnie z gustem środowiska i pokolenia. Budowle średniowieczne wzbogacają się naroślami renesansu, baroku i rokoka. Stare polichromie znikają pod nowym tynkiem. Wysłużone rzeźby i obrazy wędrują do rupieciarni kościelnych i zamkowych, by tam zmarnieć, oddawszy miejsce dziełom młodszym i modniejszym; dzięki temu wszystkiemu narosło mnóstwo skomplikowanej roboty dla dzisiejszych konserwatorów i historyków sztuki, osobliwych profesjonalistów współczesnego nam szacunku dla przeszłości.

Pojawienie się na świecie pracowników tego rodzaju — dzisiaj już utwierdzonych w życiu społecznym obwarowaniem prawno-administracyjnym — jest, jak to wynika z uwag poprzednich, fenomenem bodaj bez precedensu w znanych nam dziejach ludzkości. Samo stwierdzenie tego faktu otwiera niezwykle bogate perspektywy do rozważań nad przeobrażeniami kultury europejskiej ostatnich lat kilkudziesięciu.

Odłożywszy na później teoretyczne rozważania — zwróćmy uwagę na konkretne poczynania wspomnianych tu zawodowców, którzy mniej filozofując, a czyniąc wiele budują system faktów oświetlających wymownie całe to rozległe zagadnienie. Fakty wyglądają następująco.

Gdy pod koniec zeszłego wieku radcy rozmiłowanego w tradycjach i zabytkach Krakowa uznali za zbyteczne nadwątlone czasem średniowieczne budynki szpitala Św. Ducha — postanowili je zburzyć. Przeciwstawił się temu gwałtownie Matejko stojący podówczas u szczytu swej sławy i autorytetu. Radcy mimo to cichaczem doprowadzili do zburzenia zabytkowej architektury, wskutek czego powstała głośna awantura, a śmiertelnie oburzony artysta zapowiedział, że nigdy już dzieł swoich nie wystawi w Krakowie.

Regularna służba konserwatorska zapoczątkowana jeszcze pod zaborami, ustaliła się ostatecznie w okresie międzywojennym, zyskując podstawę prawodawczą w dekrecie o ochronie zabytków oraz szczupłe jeszcze i ubogie w środki działania ciało administracyjne w postaci wojewódzkich konserwatorów.

Postulat przejęcia przez społeczeństwo dzisiejsze puścizny kulturalnej epok ubiegłych został praktycznie i prawnie zrealizowany przez utworzenie w Ministerstwie Kultury i Sztuki Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, która kieruje całością prac związanych z muzealnictwem, konserwatorstwem, inwentaryzacją i badaniem kulturalnego dziedzictwa przeszłości. Teoretyczny i praktyczny obraz tych prac widziany od strony konserwatorstwa ukazuje nam w sposób równie fachowy, jak interesujący kwartalnik „Ochrona zabytków", wydawany przez Związek Zawodowy Historyków Sztuki i Kultury. Cztery pierwsze numery tego pisma wydane w roku ubiegłym pozwalają w pełni ocenić żywotność myśli programowej i działań konserwatorskich, ujawniającą się w przystosowaniu planu i metod pracy z jednej strony do nowych zadań społecznych, z drugiej — do katastrofalnego stanu zniszczeń pozostawionych nam przez wojnę i okupację.

Obie te sprawy precyzuje w swym artykule prof. J. Zachwatowicz, stwierdzając, że rozmiar zniszczeń wojennych stworzył groźbę zatarcia i zniekształcenia oblicza polskiej kultury. Aby nie dopuścić do tego, konserwatorstwo nasze stworzyć musi nowe metody pracy, które polegałyby na rozszerzeniu opieki na dzieła mniejszej nawet wartości, ale istotne dla dziejów sztuki i budownictwa, oraz na podjęciu planowych prac rekonstrukcyjnych dla dopełnienia brakujących ogniw w ważniejszych zjawiskach i procesach rozwojowych. Praktyczne zastosowanie tej zasady widzimy np. — jak sądzę — w odbudowie Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Światu w Warszawie, gdzie konsekwentna myśl konserwatorska odtwarza historyczny styl zabudowy, likwidując obce mu bezwartościowe narośle budownictwa późniejszego i wypełniając luki między kamienicami zabytkowymi i zrekonstruowanymi architekturą współczesną lecz o charakterze zgodnym z zabytkową całością, stanowiącym niejako jej neutralne dopełnienie. Metoda ta pozwala na odtworzenie starych zespołów architektonicznych bez uciekania się do jakichkolwiek kompromisów w postaci łatania luk elementami preparowanymi sztucznie „pod styl" epoki.

Ołtarz Wita Stwosza. (Figurka z predelli)

Drugi podstawowy element polskiej myśli konserwatorskiej określa prof. Zachwatowicz jako organiczne włączenie pomników przeszłości w nurt życia współczesnego. Wynikająca z tej zasady organizacja współżycia naszego z zabytkami i wyznaczania im nowych społecznych funkcji nie ogranicza się do oddawania poszczególnych zamków, pałaców czy dworów na potrzeby społeczno-kulturalne. Zasadę żywotności zabytków realizuje się w całym programie pracy konserwatorskiej, w związaniu jej z podstawowymi zagadnieniami gospodarki i budownictwa, komunikacji i turystyki. Zasady takiego planowania działań konserwatorów precyzuje w dłuższym artykule dr. J. Dutkiewicz. Epoce liberalizmu, w której ukształtowało się współczesne konserwatorstwo przyświecało w tej dziedzinie hasło „naufragio eripere", a więc hasło służby ratowniczej ograniczającej swój cel do zabezpieczania przed zniszczeniem zagrożonych obiektów historycznych. Dziś — jak stwierdza autor — owa „zasada interwencjonizmu wydaje się już niewystarczająca". Nie wystarcza nam historyzm nawet udoskonalony wartościowaniem krytyczno-naukowym. Dążymy bowiem nie tylko do tego, by zachować puściznę kulturalną i umieć ją fachowo ocenić, lecz aby związać ją wszechstronnie z twórczym rozwojem ludzkiego życia. Nie da się tego osiągnąć bez wszechstronnego planowania pracy konserwatorskiej. We wspomnianym artykule dr. Dutkiewicz wymienia trzy podstawowe elementy tego planowania: naukowy, gospodarczo-kulturalny i geograficzno-społeczny, uwzględniający odrębność charakteru i potrzeb poszczególnych regionów. Artykuł kończą praktyczne wnioski programowo-organizacyjne.

Piszę o tym, aby podkreślić, że konserwatorstwo nasze nie tylko świadome jest ideowych przekształceń życia kultury, ale, że umie do nich przystosować zarówno plan jak i technikę działania. Dzięki temu wzrasta z każdym rokiem istotne zrozumienie dla wartości, którymi opiekuje się służba konserwatorska. Dowodem owego zrozumienia i niemałym sukcesem tej służby była niedawna sprawa zamierzonej a następnie poniechanej budowy zapory wodnej w Czorsztynie (artykuł dr. G. Ciołka). Wzniesienie tej zapory spowodowałoby zalew najpiękniejszej części Dunajca z fantastycznym krajobrazem skalisto-leśnym i niezwykłym bogactwem budownictwa średniowiecznego, renesansowego i ludowego (zamki w Czorsztynie i Niedzicy, które by się znalazły w roli paradoksalnych dekoracji zapory położonych tuż nad wodą, renesansowy obronny dwór i kościół we Frydmanie, kilka średniowiecznych kościołków drewnianych wraz z najsławniejszym polichromowanym w Dębnie oraz liczne zespoły zabytkowe budownictwa góralskiego). Na konferencji zorganizowanej przez Ministerstwo Komunikacji argumenty dotyczące ochrony krajobrazu i przyrody oraz zabytków historyczno-kulturalnych wpłynęły w dużym stopniu na ostateczną decyzję poniechania budowy zapory czorsztyńskiej.

Z artykułów omawiających szersze zagadnienia konserwatorskie należy wymienić jeszcze „Trzydziestolecie konserwatorstwa polskiego" prof. J. Remera oraz dr. T. Seweryna szkic o muzeach i rezerwatach budownictwa i kultury ludowej (sprawa tzw. skansenów).

Bogato rzeźbione kolumny romańskie odkryte ostatnio w Strzelnie (woj. poznańskie)

Tematem, zarysowującym się ciekawie w omawianym roczniku „Ochrony Zabytków" jest konserwacja malarstwa. Zagadnienie to było w latach powojennych przedmiotem żywego sporu między angielską a francuską szkołą konserwacji. Szło mianowicie o ustalenie stopnia penetracji w głąb obrazu przy odnawianiu werniksu. O sporze tym czytamy w sprawozdaniu z paryskiej konferencji Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM). Anglicy, pragnąc wydobyć pierwotne wartości kolorystyczne obrazów, zastosowali radykalne usuwanie pożółkłego werniksu. Francuzi poddali ostrej krytyce tę metodę, twierdząc, że nie prowadzi ona wcale do przywrócenia pierwotnego stanu malowidła, gdyż 1) dolne warstwy werniksów bywały przez malarzy barwione, stanowiąc przez to istotną część obrazu, której nie mamy prawa naruszać, 2) pewne barwniki ulegają z upływem czasu zmianom, które uwidaczniają się silniej po usunięciu starych werniksów. Spór ten jakkolwiek w relacji słownej wygląda na sprawę obchodzącą wyłącznie fachowców, ma jednak doniosłe znaczenie dla wszystkich miłośników malarstwa. Metoda „londyńska" bowiem (nb. zastosowana po raz pierwszy do dzieł malarzy holenderskich w Haarlemie) przyniosła, jak twierdzą świadkowie, rewelacyjne zmiany w dotychczasowych wyobrażeniach naszych o palecie starych mistrzów.

Haarlemsko-londyńską metodę obalającą fałszywy fetysz kolorytu „galeryjnego" pozytywnie ocenia najwybitniejszy z naszych konserwatorów malarstwa Bogdan Marconi, wskazując równocześnie na właściwe środki ostrożności w traktowaniu werniksów i laserunków („Estetyka i etyka konserwacji"). Prof. Marconi charakteryzuje też interesujący proces rozwojowy metod konserwatorskich, który w odniesieniu do ochrony zabytków budownictwa omawiał dr. Dutkiewicz, w zakresie zaś zabytków etnologicznych dr. Seweryn. Otóż przed kilkudziesięciu laty — jako reakcja na swawolę renowatorów poprzednich stuleci — powstała teoria tzw. puryzmu, zakazująca konserwatorowi uzupełniania brakujących części malowidła, aby w niczym nie fałszować stanu zachowania partii autentycznych. Ograniczano się więc do naprawy i renowacji malowidła, miejsca wykruszonej farby, łatając kitem i pokrywając je retuszem neutralnym, którego pola dla większej skrupulatności „purystycznej" bywały ponadto obwiedzione ciemniejszym konturem. Ten naukowo-konserwatorski formalizm został już dziś na ogół poniechany, jako utrudniający odbiór estetyczny dzieła, a więc i jego sens społeczno-kulturalny. Gdyby zasadę purystyczną stosować konsekwentnie, wówczas, jak pisze Marconi — „zbiory... świata całego nabrałyby charakteru laboratoriów, a nie zbiorów dzieł sztuki. Oddziaływanie estetyczne tych dzieł byłoby silnie zakłócone przez nieskoordynowane plamy neutralnych retuszów". Trzeba jednak dodać, że jakkolwiek odwracamy się dziś od formalistycznych zasad apostoła puryzmu Riegla — wprowadzona przez niego reguła naukowej rzetelności konserwatorskiej — jest nadal najsurowiej przestrzegana. Retusz neutralny stosuje się i dziś, dążąc jednak do połączenia go z częściową rekonstrukcją. W wypadkach gdy rekonstrukcja całkowicie jest uzasadniona znajomością stanu pierwotnego i konieczna ze względów estetycznych (np. uzupełnienie brakujących części twarzy w portrecie) — farba położona przez konserwatora przy tzw. punktowaniu nie może w najmniejszym stopniu pokrywać otaczających ją partii autentycznego malowidła. Omawiając te zasady naukowej precyzji konserwatorskiej, podkreśla też Marconi, że wszelkie fałszerstwa i niewłaściwe zabiegi renowatorskie dzisiejszy konserwator potrafi bez trudu wykryć przy pomocy nowoczesnych metod i aparatów z arsenału fizyki i chemii.

Jedną z największych trosk konserwatorstwa jest — zwłaszcza w obliczu olbrzymich strat wojennych w materiale zabytkowym — brak dobrze wyszkolonych fachowców. Sprawę szkolenia specjalistów renowatorów omawia dr. T. Dobrowolski, stwierdzając, że dziś dopiero zaczynamy ją rozwiązywać w planie potrzeb społecznych, dawniejsi bowiem mistrzowie konserwacji zazdrośnie strzegli tajemnic swego kunsztu, które najczęściej szły do grobu wraz z nimi. Dzięki temu nie mogła się u nas rozwinąć własna tradycja i „szkoła konserwatorska" tak ważna w rozwoju tej umiejętności wymagającej oparcia w rozległej wiedzy, kulturze i doświadczeniu technicznym.

*

Żywotność i bogactwo problemów konserwatorskich, które starałem się zobrazować na przykładach kilku omówień teoretycznych — występuje w sposób niemniej widoczny w licznych artykułach, studiach i sprawozdaniach z konkretnych prac nad odnowieniem zabytków. Prace te łączą się często z poszukiwaniami i odkryciami o wielkiej

(Dokończenie na stronie czwartej)

JULIUSZ KLEINER

HENRYK SZYPER

Autor ważnej książki o Mickiewiczu, popularnej, lecz opartej na mocnym gruncie naukowym, wybitny badacz mickiewiczowskiej twórczości, znawca i wydawca Asnyka, pedagog i dydaktyk, nauczyciel i instruktor, społecznik, publicysta i redaktor, organizator współpracujący w kształtowaniu szkolnictwa, w opracowywaniu programów, w układaniu wypisów podręcznikowych, patriota i postępowiec — oto szereg określeń mogących uprzytomnić bogactwo osobowości i pracę Henryka Szypera; ale bogactwo to nie przyniosło należytego plonu; niespodziana, straszliwa choroba zniszczyła organizm przedwcześnie, w chwili gdy Henryk Szyper zamierzał poświęcić się całkowicie twórczości naukowej i gdy miało się kształtować dzieło, planowane od lat kilkunastu, a które teraz przybierać zaczynało wyraźne zarysy: monografia o Adamie Asnyku na tle epoki.

Z Uniwersytetu Jagiellońskiego przeniósł się w r. 1920 jako młodziutki student — zapalony, ruchliwy, radośnie pracujący i zdobywający szybko sympatie kolegów i profesorów — na Uniwersytet Jana Kazimierza, zmierzając szybko i gorliwie ku dysertacji doktorskiej. Ukończył ją w r. 1922 i na jej podstawie promowany został na doktora. Gdy zaś powstało wydawnictwo „Badań literackich", mające pomieszczać głównie lwowskie rozprawy doktorskie, jako tom II ukazał się „Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza".

Były to w części pierwszej studia o sentymentalizmie, charakteryzujące zasadnicze rysy przejawiającej się w tym prądzie psychiki. W nauce niemieckiej pojawiały się wtedy różne prace, które — wzór mając w słynnej książce Burckhardta o renesansie — starały się skondensować rysy epoki czy kierunku w znamiennym typie psychicznym; pisano więc o „człowieku faustowskim", o człowieku średniowiecznym i sentymentalnym. Tendencja pokrewna występuje i w polskiej książce, tylko bez cechującego ówczesnych Niemców nadmiernego konstruktywizmu, a raczej z francuską dążnością do ścisłego oparcia się o fakty pozytywne, choć z wyzyskaniem zasadniczych koncepcji niemieckich. Bystro zostaje uwydatnione uniezależnienie się emocjonalności sentymentalnej od realnego przedmiotu uczuć, szczególnie zaś ciekawe jest ukazanie, że sentymentalizm bynajmniej nie zmierzał ku przewadze irracjonalizmu, że sentymentalna forma odczuwania doskonale godziła się u ludzi wieku oświecenia z racjonalistyczną postawą intelektualną.

Po przeglądzie typowych objawów emocjonalności sentymentalnej w literaturze wieku osiemnastego, orientującym doskonale we wszystkich rodzajach poezji, postawach psychicznych, problematach, po wnikliwej analizie „Cierpień Wertera" i psychologii przełomu romantycznego — skreślenie wpływu sentymentalizmu na literaturę polską stanowi cenne dopełnienie książki Konstantego Wojciechowskiego o „Werterze w Polsce" i pomimo krótkości ujęcia daje wszechstronny obraz zjawisk.

Główna, właściwa część książki to w zasadniczych rysach zupełnie nowe oświetlenie roli sentymentalizmu w twórczości i w życiu Mickiewicza aż do chwili, gdy poeta, który jeszcze w wyznaniach odeskich mówił, że go „namiętne przepaliły bole", i u którego w romansie wielkiego mistrza krzyżackiego z Aldoną odzywały się resztki sentymentalizmu — wyzbył się go wskutek wywołanego przez powstanie listopadowe przełomu duchowego.

Bogate, opanowane doskonale tło porównawcze pozwala wyznaczyć różnym pomysłom, sytuacjom, wyrażeniom ich właściwe miejsce w literaturze światowej. Szczególną wartość ma charakterystyka Maryli i wpływ teorii „promienistej" wraz z recepcją sentymentalnej romansowości na dzieje i na wyraz uczuć, wskazanie zespołu rozmaitych koncepcji sentymentalnych w postaci Gustawa z „Dziadów" części czwartej, wydobycie rysów odrębnych części pierwszej i przedstawienie uczuciowości Aldony.

„Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza" stanowi pozycję trwałą i ważną w naszych badaniach literackich.

W r. 1928 i 1929 ukazały się wzorowe edycje z dobranym trafnie materiałem oświetlającym i z opracowaniami równie dokładnie jak ekonomicznie objaśnieniami, wydania „Dziadów wileńskich" i „Dziadów drezdeńskich", (Wielka Biblioteka, t. 132 i 135). Wstąpił też dr Szyper na drugi tor swej pracy naukowej: rezultatem było nowe wydanie poezyj Asnyka.

W czasie wojny światowej zwiększyła się jeszcze intensywność jego pracy na terenie szkolnictwa. Należał do grona, które pod kierownictwem Jerzego Borejszy opracowało we Lwowie nowe programy nauki literatury polskiej i przygotowywało nowy podręcznik realizujący postulaty metody marksistowskiej. Z tej to pracy wyrosło powojenne dzieło o Mickiewiczu.

Koszmar okupacji niemieckiej gnębił dra Szypera w Warszawie. Rozeszły się nawet pogłoski uporczywe o jego śmierci; opowiadano szczegółowo, jak zginął z bronią w ręku. Naprawdę — zwycięsko przetrwał ten okres i ze zdwojoną energią przystąpił do pracy. Stał się w Ministerstwie Oświaty jednym z pracowników najwybitniejszych, jednym z tych, którzy najwięcej sił poświęcili budowie nowego szkolnictwa. Zajął się głównie podręcznikami. W ostatnich czasach należał do grona Instytutu Badań Literackich. Objął redakcję „Nowej Wiedzy" i rozpoczął serię wydawnictw tomem skomentowanych utworów Asnyka; przygotował także nowe opracowanie „Dziadów" — wydać go nie zdążył. Niemal tuż przed śmiercią otrzymał tytuł profesora Uniwersytetu Warszawskiego.

W 1947 r. ogłosił ważny zbiór artykułów Mickiewicza pod tytułem: „Mickiewicz pisarz demokratyczny, wybór prozy publicystycznej" — a w ślad za tym tomem monografię popularną: „Adam Mickiewicz, poeta i człowiek czynu".

W dziejach szerzenia wiedzy o poecie i kształtowaniu opinii o nim miejsce wybitne należy się tej książce, czytanej już dzisiaj przez szerokie koła inteligencji, zwłaszcza przez młodzież.

Celem książki jest wyzyskanie obfite dotychczasowych badań, przy jednoczesnym uwydatnieniu marksistowskich tendencji naukowych, stworzenie dzieła popularnego, opartego o gruntowne naukowe poznanie poety i doprowadzenie do tego, by w świadomości czytelników Mickiewicz utrwalił się jako działacz postępowy.

Toteż ze szczególnym cieplem napisany jest rozdział o publicyście i działaczu rewolucyjnym — i może on zaważyć silnie na obronie redaktora „Trybuny Ludów" w oczach dzisiejszego pokolenia. Tym silniej, że nie interpretowanie poglądów wysuwa się na plan pierwszy, lecz dobór umiejętny najostrzejszych rewolucyjnych enuncjacji.

Jeżeli publicysta uprzytomniony zostaje z wyjątkową wyrazistością, nie ma to jednak wyjść na szkodę poecie. W syntezie zwarty skrót ukazuje zdobycze, które do skarbca kultury wniósł artyzm twórcy „Pana Tadeusza" i jego fascynująca osobowość. I mimo drobnych usterek, które powinny zniknąć w następnej edycji [1]), mimo zbyt szybkiego przejścia do porządku nad niektórymi momentami ważnymi, analiza dzieł na pełne uznanie zasługuje swą wielostronnością, wzorową w omówieniu „Dziadów" części czwartej, ujmującą wszelkie rzeczy zasadnicze w rozdziale o epopei szlacheckiej, której tradycje literackie jasno się zarysowują dzięki uwzględnieniu dotychczasowych badań genetycznych i porównawczych.

Psychologiczną interpretację badań redukuje, chociaż nie myśli jej eliminować, bo pomimo rzeczowości tonu nie traci z oczu wielkości indywidualnej twórcy, ale uwagę pragnie kierować na tło socjologiczne. Podkreśla więc na stronach początkowych, że spędzenie lat wczesnych „w różnonarodowym społeczeństwie nie pozostanie bez wpływu na demokratyzm, na poczucie braterstwa z całą ludzkością" i że gmin szlachecki, z którego poeta pochodzi, był predestynowany do akcji wrogiej wobec ustroju opartego na społecznej niesprawiedliwości.

Nie ukrywając sympatii dla pewnych dążności Mickiewicza, negatywnego stanowiska wobec innych, zachowuje jednak obiektywizm naukowca i nazywając działacza z lat 1848 i 1849 „skrajnym demokratą rewolucyjnym", zaznacza przy tym, co go dzieliło od właściwego rewolucyjnego socjalizmu.

Fizjonomię odrębną nadaje całemu dziełu umieszczenie kilku rysów na pierwszym planie, gdy innym wystarczyć musi wzmianka — zwłaszcza postawie religijnej, bez której należytego uwzględnienia niezrozumiała jest droga od „Wallenroda" do „Dziadów" części trzeciej i do „Ksiąg". Ukształtował się tedy wizerunek jednorodny, ale te linie, na które pada światło, ukazane są prawdziwie i wyraziście, a stale widoczne jest w przejrzystym przedstawieniu znawstwo gruntowne.

Wartość naukową nadał autor zajmującemu zarysowi, który nazwał popularnym. Naukowość w najpełniejszym znaczeniu zamierzał czynić podstawą planowanej monografii o Asnyku; ledwie pewne jej barwy zaznaczył pisząc niedawno o znakomitym liryku w „Nowinach Literackich". Niestety — zapowiedzi nie zdołał zrealizować.

Wspomnienie o Henryku Szyperze, którego znałem przez lat niemal trzydzieści, byłoby niepełne, gdyby mówiło tylko o jego zdolnościach, jego wiedzy, jego pracy. Trzeba dodać inne walory tego człowieka pełnego inicjatywy, ruchliwego, gorliwego w spełnianiu wszystkiego, czego się podjął, mającego dla bliskich i dla dalszych uśmiech życzliwy (czasem pobłażliwy) i życzliwą uczynność. Był człowiekiem o wyjątkowym, kryształowym charakterze. Był człowiekiem wyjątkowego serca.

Juliusz Kleiner

[1]) Por. recenzję „Książki popularnej o Mickiewiczu" w numerze kwietniowym tegorocznej „Twórczości", str. 103—105.

MAKSYM GORKI

DZIECIŃSTWO

Tłum. K. Bilska

wyd II

str. 296

zł 280

EDMUND GONCZARSKI

NA KURSACH DLA ANALFABETÓW

Kto by pomyślał
że litera P duże — pamiętać
łatwo — przypomina parasol
i rączkę i oparcie ma,
że „r" aż radością tryska.
Tak się cieszył żylastoręki
gdy napisał wyraz „Para".

Teraz jeszcze spotykam ludzi
pośród gruzów, ruin,
pośród cegieł, cegieł,
którzy nie wiedzą
że z cegieł budujemy domy
i każda w dłoni murarza, każda
jak kula z karabinu mierzy,
że cenniejsza dłoń od cegły,
że celniejsza jest od łuku
że mocna, że silny jest pokój
w dłoni murarza.

Już pasemka siwizny
włosy muskały z lekka.
Tak się cieszył murarz
z tabliczki mnożenia,
Liczył okna
wzdłuż 8 — w górę 6,
w tabliczkę zajrzał: „48"
odrzekł z triumfem.
Pomyśleć:
pisano hieroglify
dla milionów budowniczych.

Są piękne wiersze o ślepcach
O ludziach szlachetnych czytam;
jak nieszczęśliwym zwrócono
w czubkach palców część wzroku,
O karze boskiej myślę i ludzkiej
i myślę: „Zgoda — uczmy się miłości,
lecz nadto ekonomii politycznej"

„Za młodu zostałem pastuchem" —
mówi mi. Nigdy nie wiedział —
tyle ziemi przeorał —
To dziwne — kulista jest"
„A gdyby dłoń tak wielka,
można by umieścić ziemię
w garści
i pieścić jak źdźbło zboża".

Może to była era kamienna:
dla nich nie urodził się jeszcze
Homer. Dla nich byli jednacy
Szekspir i Kopernik.
Mówiono „Parnas", mówiono
i jeszcze mówiono inaczej,
a tu trzy miliony w ogóle
o niczym nie wiedziało.

Gdy przy mnie układał wyrazy,
nagle wyraz „Polska" napisał
i uśmiechnął się niezdarnie,
„Tym razem Bóg z mojżeszowego
krzaka — nie pytał":
odkrył trzy miliony Polaków.

Pomyśleć,
(tyle razy ten wyraz pisano),
jak można ojczyznę odczuć
w niezdarnym uśmiechu analfabety.

WITOLD RUDZIŃSKI

Festival muzyki ludowej

O muzyce ludowej zwykło się mawiać, że jest tworzona anonimowo, chociaż jest rzeczą znaną, że w wielu wypadkach można wskazać na bezpośrednich twórców pieśni czy melodii ludowych. Badania przeprowadzone w Ameryce wśród Indian, w okresie tworzenia przez nich nowych pieśni na wielkich uroczystościach pozwalały nie tylko obserwować indywidualnych twórców, ale zapytywać ich o technikę tworzenia.

Nie umniejszając wkładu indywidualnych twórców, muzyka ludowa jako całość jest jednak przede wszystkim produktem określonego środowiska wiejskiego, określonej grupy etnograficznej — powstaje bez najmniejszej myśli o autorstwie, po prostu jako pewien przejaw zbiorowego życia tej grupy. Nie znajdziemy muzyki ludowej zawieszonej w próżni. Muzyk ludowy wyraża radości, smutki, walkę, zwycięstwa i upadki swego społeczeństwa językiem mu najbliższym. Związek ten staje się tym ściślejszy, że jest on nie tylko twórcą ale i odtwórcą swoich utworów, często zaś budowniczym instrumentu, na którym gra. Są to instrumenty częstokroć nieznane zupełnie muzyce kształconej, których sama budowa decyduje o swoistej harmonice.

Muzyka ludowa podobnie jak język ludowy nie jest zabytkiem sprzed tysiąca lat, lecz rezultatem rozwoju, wpływów, ścierania się kultur, tworem żywym. Odmienność i oryginalność stylu ludowego nie polega bynajmniej na jego niezmienności, archaicznej skamieniałości. Dlatego niesłuszny jest pogląd wielu badaczy, ceniących w folklorze tylko to, co jest stare.

Jedną z cech muzyki ludowej jest jej użytkowość na codzień. Najmuzykalniejsi z ludzi specjalizują się w uprawianiu muzyki — stają się swojego rodzaju zawodowcami. Śpiewają na weselach, pogrzebach, grają na zabawach, żyją z uprawiania muzyki.

Mimo określonego środowiska, własnej tematyki i wreszcie własnej formy muzycznej — muzyka ludowa podlegać może tym samym chorobom, co uczona muzyka inteligencka. Tandetna piosenka głoszona przez radio — potrafi zniweczyć najpiękniejsze tradycje ludowe. Zjawisko wypierania muzyki ludowej na rzecz modnego szlagieru w wielu krajach doprowadziło do zupełnego jej zaniku. W Anglii pieśń ludowa zachowała się dziś tylko w Szkocji, w nieznacznym stopniu w Walii. Niemcy dawno przenieśli muzykę ludową do muzeum.

Jakże ta sprawa przedstawia się u nas? Nieraz słyszeliśmy, że posiadamy wspaniały folklor, bogaty i różnorodny. Wskazywano dla przykładu na góralszczyznę, na Mazowsze, na Kurpie nawet, nie bardzo jednak orientując się w posiadanych bogactwach. Wiekopomne zasługi położyli tu zbieracze pieśni ludowych, o tym zaś, co zrobili dla rozprzestrzenienia polskiej muzyki ludowej Chopin i Szymanowski, napisano już duże dzieła. Niemniej wiele terenów pozostawało nie odkrytych i nie opisanych. Nie mieliśmy (i nie mamy) mapy „dialektycznej" muzyki ludowej. Wielkie dzieło Kolberga, przestarzałe już i mało dostępne, jest ciągle jedynym źródłem dla wielu regionów. Ten brak „zinwentaryzowania" terenów muzycznych stanowił poważne niebezpieczeństwo. Przed wojną byłem na wsi, by zapisać kilka pieśni. Wykonawcami ich byli staruszkowie i ludzie w średnim wieku. Ludzie młodzi zaczynali się już wstydzić swoich pieśni i trudno było przekonać ich o wartości ich własnej muzyki. Zmechanizowana muzyka, radio, repertuar wojskowy — to wszystko były kontrargumenty, którym niczego wówczas nie można było przeciwstawić prócz słów. Wreszcie wypadki ostatnich lat, wielkie przegrupowania ludności — i związane z tym mieszanie się folkloru musi doprowadzić do mieszania się właściwych dla poszczególnych grup form muzycznych. Przy całej możliwości wzbogaceń grozi to tym, że za dziesięć lat nie poznamy nowej pieśni łowickiej, przemieszanej być może z pieśnią westfalczyków i wilnian. Pieśń ta będzie równie cenna, jak ta, którą się śpiewa w tej chwili. Tyle tylko, że już z tej obecnej pozostaną nikłe ślady.

Festival Polskiej Muzyki Ludowej, pierwszy w dziejach polskiej kultury, zestawił obok siebie przedstawicieli najróżnorodniejszych regionów.

Aby dać obraz wszechstronny, organizatorzy festivalu postanowili pokazać obecny stan muzyki na wsi, twórczość kompozytorów polskich dla amatorskich zespołów, przykłady wpływów muzyki ludowej na twórczość uczoną (symfonia Panufnika), wreszcie pokazać zdolności wykonawcze zespołów amatorskich. W ciągu tygodnia festivalowego w Warszawie na dziesięciu koncertach (wliczając w to również końcowy, 28 maja w Teatrze Polskim) pokazano 28 zespołów, reprezentujących regiony zupełnie odmienne stylistycznie i językowo (mówię o języku muzycznym jako zespole środków wyrazu melodycznych, rytmicznych, harmonicznych, instrumentalnych i zespołowych), przy czym przewinęło się tu około 2.000 wykonawców. W tydzień później druga fala festivalu objęła dziesiątki koncertów regionalnych, dodajmy zaś, że wszystkie te imprezy poprzedzone były eliminacjami, dosyć co prawda nierównomiernymi, które objęły przeszło 200.000 ludzi. Nie licząc słuchaczy radia, imprezom przyglądało się na salach koncertowych w całej Polsce przeszło pięćdziesiąt tysięcy osób.

Nikomu na myśl nie przychodziło, że mogą być tak silne różnice pomiędzy bliskimi regionami, jak Kraków, Tarnów, Rzeszów, że krakowiak może stać się tak groźną pieśnią, jaką stał się w ustach zaborowian. Uderzało tu wszystko, stroje, nowe instrumenty, nowe tańce, nowe tematy albo też nowe ujęcie starych — słuchacz znalazł się wobec zupełnie nieoczekiwanej skali możliwości. Jeden tylko koncert końcowy był pokazem jedenastu różnych regionów!

Żywiołową, bezpośrednią ocenę festivalu dał słuchacz masowy, przybywając tłumnie na koncerty. Powodzenie poszczególnych imprez w „Romie" liczyło się już nie miejscami zajętymi na sali, tylko ilością ludzi, którzy nie mogli się tam dostać. Na zakończenie zaś festivalu, połączonego z wielką zabawą ludową, w niedzielę 29 maja przyszły tłumy prawie tak wielkie jak na

rys. Hawryłkiewicz

wyścig Praga — Warszawa. Wbrew opinii zawodowych malkontentów, usiłujących dopatrywać się w tym odruchu publiczności chęci sensacji nie było nic niezdrowego w rozgorączkowaniu pieśnią, zachwyceniu tańcem, rozkoszowaniu się przepięknymi strojami, podziwie i szacunku dla wiejskich muzyków, którzy grali na własnych, przez siebie zbudowanych instrumentach, i to jak grali! Po raz pierwszy impreza kulturalna potrafiła utorować sobie drogę do zbiorowej emocji w najszlachetniejszym jej sensie. Wykonawcy ze swojej strony, czując chętnego słuchacza i żywą reakcję publiczności, dobywali wszystkich skarbów swych umiejętności.

Potwierdziło to słuszność tezy organizatorów, że tu nie wystarczyłoby samo zbieranie pieśni, choćby z najczulszymi i najlepszymi aparatami fonograficznymi, których z całego serca wszystkim folklorystom polskim życzyć należy. Trzeba było sprawą muzyki ludowej poruszyć bezpośrednio szerokiego słuchacza. Skutki powzięcia tej słusznej decyzji można rozpatrywać w kilku płaszczyznach. Przede wszystkim — festival więcej zrobił dla zbliżenia wsi i miasta, niż dziesiątki artykułów poświęconych temu tematowi. Z drugiej strony — i to jest najważniejsze osiągnięcie — przekonał muzyków ludowych, że sztuka, którą uprawiają, jest sztuką wartościową. Ludzie ci — a przeszły ich przecież przez festival tysiące — dowiedzieli się, że posiadają rzecz cenną. Ustalenie stosunku do własnej twórczości więcej przyczyni się do zabezpieczenia folkloru, niż tysiące wałków fonograficznych. Oznacza to ożywienie ludowej twórczości, oznacza możność wprowadzenia do ogólnonarodowej kultury wyników pracy ludu, związania twórczości z narodem najszerzej i najgłębiej.

Festival stał się przeglądem ogromnej ilości regionów; wykazał nie tylko bogactwo, lecz wielką żywotność naszego folkloru. A przecież dobór tych zespołów był dosyć przypadkowy, na pewno niejeden świetny zespół, o zupełnie indywidualnym obliczu, nie dostał się na afisz festivalu.

rys. Hawryłkiewicz

W ostatnich dniach koncertów regionalnych odkryto np. znakomite zespoły w okolicach Kalisza, poza tym wielkie obszary Polski nie były w ogóle na festivalu reprezentowane.

Wreszcie — produkt uboczny tej imprezy, ale produkt bezcenny. Ponieważ wszystkie audycje warszawskie i regionalne nagrywano — powstało z tego archiwum fonograficzne. Mimo że ma ono charakter okolicznościowy, jest cennym dokumentem. Muzyk, kompozytor, badacz naukowy, działacz społeczny, uczeń konserwatorium może sięgnąć do tych zbiorów i usłyszeć muzykę ludową w brzmieniu autentycznym. Nie mówiąc już o tym, że radio będzie mogło nieraz przypomnieć nam piękne ludowe melodie. Przed wojną zbierano w Polsce w różnych regionach melodie ludowe i nagrywano je na wałki fonograficzne. Uzbierało się ich około 10.000; oczywiście nagrań nie spisywano i nie publikowano pismem nutowym, czekając na całkowity materiał. Ogień powstania strawił cały zbiór — a z nim marzenia o jedynej w literaturze muzycznej pełnej monografii folkloru. Teraz musimy odrabiać to z największym trudem.

Impreza była organizowana po raz pierwszy, stąd obok elementów naprawdę wartościowych były rzeczy wymagające krytycznej oceny. Forma muzyczna pewnych grup folklorystycznych nie zawsze była autentyczna, czasem sztucznie podmalowana, czasem przeciwnie — niepotrzebnie przytłumiona. Tak doskonale się prezentujący zespół z Wisły śpiewał swoje pieśni w banalnym „opracowaniu". Gdy chwilami udawało mu się zrzucić tę skorupę — ukazywał najpiękniejsze perły folkloru, o swojej własnej, oryginalnej i organicznej diafonii. Podobnie ma się rzecz z góralszczyzną, w której było dużo szarży i sztuczności. Zespoły te natomiast, zwłaszcza z Kościeliska, miały świetne kapele. Przegląd różnych zespołów pokazał rozkładowy wpływ muzyki „popularnej" na poszczególne regiony; są miejsca gdzie to zagrożenie jest silne. Są inne, gdzie miejscowe tradycje skotniały i przytłumiły istotną treść twórczości ludowej zaskorupiałą formą obrzędów.

Dużym niebezpieczeństwem jest tworzenie „zespołów-primadon". Na festivalu widzieliśmy chóry, które notorycznie zdobywają pierwsze miejsca na różnych konkursach, a które przyswoiły już sobie wszystkie wady takich faworyzowanych beniaminków. Zresztą udział chórów amatorskich w tym festivalu był dosyć niezrozumiały, z wyjątkiem może chórów śląskich, które powstały samorzutnie jako obrona polskości przed zalewem niemczyzny same sobie tworząc repertuar.

Prawdziwą udręką festivalu byli jego zapowiadacze. Nie można było przekonać tych panów, że to nie wycieczka „Expressu" w nieznane, że zespoły te nie potrzebują takich komentarzy, takiego obcesowego popychania i musztrowania przed mikrofonem. Przykro było zestawiać pełne godności zachowanie się np. wielkopolskich kozlarzy z zupełnie nieodpowiedzialnymi wyskokami konferansjerów. Najgorzej było pod tym względem na otwarciu. Obok doskonałych uwag rzeczowych, opracowanych przez Sobieskich, słyszeliśmy wątpliwej wartości dowcipy; na dalszych koncertach było lepiej, ale nie o wiele.

Festival zainicjowało Polskie Radio przy współpracy Ministerstwa Kultury i Sztuki i Związku Samopomocy Chłopskiej. Jest to druga z kolei impreza zmierzająca do podniesienia polskiego życia muzycznego. Pierwszą był półtora roku temu zorganizowany z inicjatywy dyr. Biliga wielki Tydzień Radiowy Muzyki Słowiańskiej, który ściągnął do nas doskonałe zespoły słowiańskie. Do dziś niejedna orkiestra i niejeden zespół kameralny stara się o osiągnięcie poziomu zasłyszanych wtedy wykonawców. Ta impreza — to druga. Trzecia — podobny festival muzyki ludowej, ale już w zasięgu ogólnosłowiańskim — zapowiada się na rok przyszły.

Przy planowaniu festivalu wielkie zasługi położyli: dr Zofia Lissa, do której należy pierwotny szkic pracy festivalu, oraz Józef Lasocki, założyciel ludowego Instytutu Muzycznego i autor opracowań pieśni ludowych, który był nie tylko jednym z głównych inicjatorów, ale i wykonawcą tych prac. Współpracował z nim Łuczaj — kierownik administracyjny imprezy. Do komisji artystycznej, która decydowała o wyborze zespołów i utworów wykonywanych, wchodzili: Roman Jasiński, Jerzy Kołaczkowski, Henryk Swolkień (jemu zawdzięczamy dobrą prasową obsługę festivalu), Stanisław Wiechowicz, Zygmunt Mycielski, Józef Lasocki.

Osobne słowo należy się J. i M. Sobieskim, parze znakomitych i niemal jedynych naukowców zajmujących się folklorem muzycznym. Przed nimi zajmował się tym zagadnieniem prof. Chybiński, który ma ogromne zasługi, jeśli chodzi o folklor podhalański (opis instrumentów tamtejszych), oraz Łucjan Kamieński (znakomity autor opracowania niemal zniszczonego obecnie folkloru kaszubskiego). Jego uczniowie — państwo Sobiescy — są dziś ostoją tej bardzo u nas niepopularnej a tak pożytecznej nauki.

Od pierwszej tego rodzaju imprezy trudno więcej żądać, niż stwierdzenie stanu, w jakim nasza muzyka ludowa się znajduje. Zostały odkryte czyste źródła, ujawniono schorzenia, okazało się, czego nam w tej dziedzinie nie dostaje, ale także i na co można liczyć.

Odtąd festival powinien stać się stałym, dorocznym przeglądem stanu polskiej ludowej kultury muzycznej. To jest ważne i dla tych, co tę muzykę uprawiają i dla polskich kompozytorów i dla odbiorców.

Konieczne jest wydanie rodzaju pamiętnika z fotografiami, tekstami i nutami zapisanych pieśni — nie tylko jako pamiątki, ale jako podręcznika folkloru do czasu, zanim będziemy mieli duży wzorowy podręcznik folkloru muzycznego. Trzeba skwapliwie skorzystać z oferty Polskiego Radia, które chce przyjść z pomocą polskiej muzykologii: wykorzystać jego tabor, urządzenia techniczne, aparatury do nagrywań. Nie trzeba się zrażać brakiem fachowców, lecz szkolić doraźnie zbieraczy nauczyć ich obchodzenia się z aparaturą — i posyłać w świat.

*

Miejmy nadzieję, że ten pierwszy festival polskiej muzyki ludowej przypomni nam, że muzyka ludowa nie jest przedmiotem zabawy ani zabytkiem muzealnym, ale że jest żywą, rozwijającą się, cząstką kultury, zapłodniającym tworzywem polskiej twórczości muzycznej.

Witold Rudziński

Sprawa puścizny kulturalnej

(Dokończenie ze strony trzeciej)

doniosłości historycznej i naukowej, jak np. ostatnie odkrycia w dziedzinie architektury romańskiej, wśród których odkrycie wspaniale rzeźbionych kolumn międzynawowych w Strzelnie całkowicie zmienić może nasze nazbyt skromne wyobrażenia o wczesno-średniowiecznej sztuce polskiej.

Studia i sprawozdania z bieżących prac renowatorskich czynią z „Ochrony Zabytków" lekturę bliską aktualnym zainteresowaniom szerokiego dziś kręgu czytelników. Odbudowa starych dzielnic Warszawy, odnowienie ołtarza Wita Stwosza czy polichromii mariackiej w Krakowie — to tematy głośne dzięki relacjom dzienników i toczącym się wokół nich dyskusjom. Sprawy te, jak miałem możność się przekonać, budzą często wśród ludzi wiele wątpliwości i sporów wynikłych bądź z lokalnych plotek, bądź też z nawyku do oglądania zabytku w postaci romantycznie omszałej, której wcale nie zamierzał mu nadać artysta. Słyszało się więc często słowa krytyki po zdjęciu pyłu i pajęczyn oraz utrwaleniu polichromii matejkowskiej: że brak patyny odbiera jej dostojeństwo, że pewnie przy odnowieniu przemalowano ją zbyt jaskrawymi farbami. Tymczasem odnowienie polegało tylko na odczyszczeniu i regeneracji farby przywracającej polichromii wygląd nadany jej przez Matejkę. Ileż nieodpowiedzialnych plotek krążyło dokoła konserwacji ołtarza stwoszowskiego, ile razy słyszało się na Nowym Świecie w Warszawie słowa zgorszenia, że przy dzisiejszym braku mieszkań buduje się w środku stolicy małe „prowincjonalne" kamieniczki. Że takie plotki i opinie powstałe z nieznajomości rzeczy bulwersują ludzi, uznać trzeba za objaw dodatni wynikający z żywego stosunku do pomników kultury i zagadnień odbudowy. Prasa codzienna poświęcająca, zwłaszcza w Warszawie, dużo miejsca renowacji zabytków przyczynia się dzielnie do upowszechnienia właściwej oceny prac konserwatorskich i coraz żywszego zainteresowania nimi. Powszechny wzrost tego zainteresowania pozwala sądzić, że „Ochronę Zabytków" — oświetlającą w sposób przystępny i rzeczowy przebieg tych prac i ciekawą technikę nowoczesnego konserwatorstwa — może dziś z przyjemnością wziąć do ręki nie tylko znawca i smakosz, ale każdy obywatel, któremu leży na sercu odbudowa kraju i dzieł jego kultury.

W sumie cały rocznik świadczy o tym, że nasza społeczność konserwatorska skupiająca się w ruchliwym Związku Zawodowym Historyków Sztuki i Kultury jest społecznością młodą i żywą, nie zesztywniałą w formułach akademickiej wiedzy, że korzystając ze swych doświadczeń, sporów i omyłek umie świadomie budować nowe metody pracy, nadążające konsekwentnie za zmieniającymi się potrzebami życia zbiorowego.

Sądzę, że ta recenzyjna relacja o teorii i praktyce w dziedzinie ochrony zabytków daje jasną i pozytywną odpowiedź na wątpliwości sformułowane w pytaniach wstępnej części artykułu. Odpowiedź ta zawarta jest w przekształceniach myśli konserwatorskiej, która od estetyzującego historyzmu rozwija się przez zrozumienie społecznych wartości kultury do właściwych form twórczego pożycia współczesności z historią. Kształtujący się dzisiaj nowoczesny warsztat pracy muzealno-konserwatorskiej jest więc niewątpliwie jednym z istotniejszych przejawów postępu kultury wyzwolonej z więzów społecznego elitaryzmu: warsztat ten organizuje związek człowieka z historią nie w postaci eklektycznego jej kultu, ale pomników przeszłości z życiem i pracą przez związanie dzieł sztuki dawnej i nowych pokoleń.

Janusz Bogucki

Ceramika ludowa

no ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ kino ▾ FILM ▪ ki

TADEUSZ KONWICKI

Ulica wspólnej walki

„Ulica Graniczna" — film produkcji polskiej. Scenariusz: *Ludwik Starski, Aleksander Ford, Jean Torec.* Reżyser: *Aleksander Ford.* Zdjęcia: *Jarosław Tuzar.* Montaż: *Irina Lukecova.* Muzyka: *Roman Palester.* W rolach głównych: *M. Ćwiklińska, J. Leszczyński, W. Godik, F. Walter, J. Pichelski, T. Fijewski, J. Muclinger, J. Złotnicki, M. Broniewska.*

„Ulica Graniczna" jest siódmym polskim filmem powojennym, a piątym o tematyce okupacyjnej. „Zakazane piosenki" pokazywały (fragmentarycznie co prawda) walkę mieszkańców Warszawy

Plakat Eryka Lipińskiego

z okupantem, „Stalowe serca" — walkę polskich górników. „Ostatni etap", który gościł już na wielu zagranicznych ekranach, opowiadał dzieje ruchu oporu w obozie oświęcimskim. Polscy realizatorzy filmowi nie usiłowali zdeformować proporcji ilościowych poszczególnych narodowości, biorących udział w tej walce, nie pominęli też żadnej. Pokazali walczących solidarnie w trudnych obozowych warunkach: Polaków, Rosjan, Jugosłowian, Francuzów i Żydów. Natomiast w anglosaskich filmach wojennych, które oglądaliśmy dotychczas, realizatorzy — rzecznicy kosmopolityzmu — z zadziwiającą troskliwością unikali chociażby tylko wspomnienia Polaków.

Tematem niedawno oglądanego przez nas na ekranach polskich filmu „Za wami pójdą inni" była walka polskich lewicowych organizacji podziemnych z Niemcami. Przerażająca sucha cyfra 3 milionów Żydów zamordowanych w Polsce przez Niemców mieści w sobie również tysiące bojowników żydowskich, którzy *wspólnie* z Polakami ginęli w walce o *wspólny* cel: o wolność. O nich właśnie opowiada „Ulica Graniczna", film zrealizowany przez Aleksandra Forda i jego zespół przy współudziale filmowców czeskich. W naszym rozumieniu słowo wolność ma większy zakres znaczeniowy, obejmuje też wolność od przesądów rasowych, od hierarchizowania ludzi według koloru ich skóry lub wyznania.

Omawiany film opowiada dzieje dzieci żydowskich i polskich jednej z wielu ulic warszawskich. Tłem dla tej akcji jest dojrzewający ruch oporu w społeczeństwie żydowskim, który przeradza się w tragiczne powstanie warszawskiego ghetta. Film ten to nie ocena stosunków polsko-żydowskich w czasie okupacji — to pewien fragment, gehenny Żydów polskich.

W społeczeństwie żydowskim realizatorzy pokazują dwa nurty, dwa ścierające się ze sobą światopoglądy. Stary krawiec, Liberman, reprezentuje konserwatywny, zaprawiony mistyką fatalizm. Liberman biernie oczekuje zagłady, nie wierzy w możliwość przeciwstawienia się złu, jakim jest faszyzm, nie wierzy w siły swego narodu, natomiast jego dzieci, Natan, uzbrojony w świadomość klasową, reprezentuje typ nowego, postępowego Żyda, który widzi konieczność solidarnej walki — w oparciu o postępową część społeczeństwa polskiego — z hitleryzmem. I dlatego też stary Liberman umiera samotnie w płonącym ghetcie bez buntu, tragiczny w swej mistycznej wierze w fatalizm ciążący nad jego narodem, podczas gdy Natan walczy z towarzyszami o wolność, o równe prawa do życia. Walcząc o każde piętro domu obleganego przez Niemców, Natan ginie w końcu od faszystowskiej kuli. Ale wiemy dobrze, że idee, wyznawane przez niego, przecież zwyciężą.

Mały Dawidek, którego uważamy za ideologicznego spadkobiercę Natana, w finale filmu przedziera się do ghetta, gdzie zginęli wuj i dziadek. Wiemy dobrze, że Dawidek też umrze i dlatego widzowi nasuwa się wątpliwość, czy na małym Dawidku nie zaciążył swoiście zinterpretowany fatalizm starego Libermana. Chyba, że decyzję Dawidka należy potraktować jako konwencjonalny symbol. Tylko czego?

Społeczeństwo polskie, w oczach którego dokonuje się jeden z największych zbrodni w dziejach ludzkości, jest reprezentowane przez Bronka, nietrafnie dobranego przedstawiciela proletariatu. Bo przecież warszawski dorożkarz, to półmieszczuch z pogranicza lumpenproletariatu. Dalej syn antysemity Wojtana, Władek, który rehabilituje ojca zabitego przez Niemców. Ci chłopcy, w miarę swoich skromnych możliwości, niosą pomoc Żydom, w tym wypadku swoim przyjaciołom z ulicy Granicznej: Dawidkowi i Jadzi Białek, córce zasymilowanego Żyda. Symetrycznie jak za pierwszoplanowym losem Dawidka i Jadzi potężnieje żydowski ruch oporu tak za Bronkiem i Władkiem przybiera na sile akcja społeczeństwa polskiego, niosącego pomoc Żydom. Dawidek w plecaku przynosi do ghetta od polskich przyjaciół granaty i broń.

Folksdojcza Kuśmiraka nie można zaliczyć do społeczeństwa polskiego. Córka jego z dumą podkreśla niemieckie pochodzenie. Denuncjator i szubrawiec żeruje na pokutującym jeszcze antysemityzmie. Wiemy skądinąd dobrze, jaki koniec czekał przeważnie tego rodzaju pionierów niemieckości w Polsce.

Realizatorzy w epizodach filmu pokazali żydowskich „Kuśmiraków": policjanta bijącego pałką Dawidka, schlebiającego i zastraszonego kierownika czy tłumacza zakładu, szyjącego mundury w opustoszałym ghetcie. Równie obiektywnie pokazali śmierć polskiego robotnika, który rzucił granat na niemiecki karabin maszynowy ostrzeliwujący ghetto, śmierć od niemieckiej kuli strażaka, który usiłował ocalić płonącą Żydówkę, uratowanie antysemity Wojtana przez starego Libermana.

Film „Ulica Graniczna" zyskał za granicą uznanie i cieszył się długotrwałym powodzeniem na ekranach francuskich i czeskich. Na Biennale w Wenecji został zaszczytnie wyróżniony przez zmarshallizowane jury włoskie, które chcąc nie chcąc nie mogło zaprzeczyć oczywistym wartościom ideologicznym i artystycznym polskiego filmu. Sztuka polska jeszcze raz dała dowód gotowości do walki o postęp i godność ludzką.

Tak wysoko oceniany przez zagraniczną krytykę filmową film warto porównać z innymi naszymi osiągnięciami kinematograficznymi, chociażby z oglądanym niedawno „Za wami pójdą inni". O ile tamten cierpiał na niedowład scenariusza, to „Ulicę Graniczną" cechuje chorobliwa perfekcja. Akcja filmu jest zbyt literacka, wymyślna, symetryczna. Na dowód wystarczy podać rolę psa, którego obarczono zbyt odpowiedzialną funkcją wiązania kompozycji filmu. W tym doskonałym scenariuszu nie ma drapieżności realizmu filmów np. włoskich.

Sporo zawiniły przy tym dialogi. Bohaterowie przemawiają do siebie w najcięższych chwilach gładkimi frazami zdań literackich. Oto Władek oddając swój rewolwer odchodzącemu do ghetta Dawidkowi mówi: — Weź, to jest jedyna pamiątka po moim ojcu (jak wiadomo z poprzedniej części filmu — Wojtan był nawróconym naprędce antysemitą). Styl tych dialogów podniósł niewątpliwie temperaturę niekoniecznego patosu. Jedynie trochę rumieńców prawdziwości przydano językowi Bronka i jego ojca, dorożkarza warszawskiego. Ale też idąc łatwiejszą drogą: język dorożkarza warszawskiego zaprawiony jest przysłowiami. Tego rodzaju indywidualizację spotykaliśmy w wielu filmach.

Reżyseria filmu wysokiej klasy. Reżyser panował nad materiałem, potrafił zrobić film zwarty i jednolity. Do najznakomitszych osiągnięć należy zaliczyć długą jazdę kamery wzdłuż ulicy w ghetcie, pełnej handlarzy, przekupniów, przymierających z głodu nędzarzy i śpiewających hebrajskie pieśni żebraków. Zamiast pokazywania wywożonych z ghetta Żydów reżyser powtarza jazdę w drugiej części filmu. W przejmującym skrócie widzimy całą tragedię: wywrócone stoły, rozrzucone szmaty, ruiny, nigdzie śladu żywej duszy.

Montaż filmu w odróżnieniu od „Za wami pójdą inni" prosty, przejrzysty i bardzo czytelny. Przejścia między scenami — oparte na skojarzeniach — łatwo tłumaczące się, a co za tym idzie — dobre.

rys. Jan Bobrowicz
J. Złotnicki w roli Dawidka

Muzyka Romana Palestra doskonała. Otwiera i zamyka film wspaniały chór, który świetnie komponuje się z tragiczną pustynią ruin ghetta.

Z aktorów najsłabiej zagrała Maja Broniewska. Każdy jej ruch był fałszywy a już nie do zniesienia była w zbliżeniach. Zastraszającym objawem u tak młodziutkiej artystki jest krygowanie się przed obiektywem. Dzięki temu postać Jadzi wypadła najsłabiej, anemicznie i nieprzekonywająco. Rolę Fredka i Władka zagrano słabo. Dziwne, że najwdzięczniejszego materiału aktorskiego, jakim są dzieci, nie wyzyskano odpowiednio. Zawiniły tu też niewątpliwie dialogi, które kazały dzieciom wypowiadać zdania, których nie powstydziliby się profesorowie literatury. Z dziecięcych ról natomiast dobrze wypadł Tadeusz Fijewski, który zagrał Bronka bez pozy i szczerze. Ale niestety, to już przecie nie dziecko.

Ćwiklińska, Leszczyński i Pichelski grali: opiekunkę Jadzi Białek, doktora Białka i Wojtana.

Prawdziwą niespodzianką „Ulicy Granicznej" jest dwóch aktorów: Złotnicki i Godik. Złotnicki jako Dawidek był prawdziwy i wzruszający nawet w tych momentach, kiedy wypowiadał nieudolne partie dialogowe. Godik, którego świetną grę pamiętamy z „Wilków i owiec", jako stary krawiec Liberman stworzył wspaniałą i wstrząsającą kreację Żyda starego pokolenia, ginącego w płonącym ghetcie.

Tadeusz Konwicki

Nie wystąpię już w filmie amerykańskim

(Rozmowa z Paulem Robesonem)

rys. Charlie
Paul Robeson

Spotkaliśmy Paula Robesona w hotelu „Bristol" w czasie przerwy w obradach II Kongresu Związków Zawodowych. Wielki artysta był zmęczony panującym upałem, ale zadowolony. Zapytany o początki swej kariery artystycznej powiedział:

— Mój debiut był trudny. Wbrew rozsiewanym pogłoskom, Ameryka wcale nie jest „krainą równego startu" dla wszystkich. Tym trudniej jest się wybić, jeśli się miało ojca... niewolnika. Jako chłopcu nie śniła mi się nawet kariera artystyczna. Pracowałem w dokach okrętowych i kolejno imałem się wszelkich prac, gdyż stale były redukcje. Działo się to bowiem po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Zdołałem wreszcie przejść na uniwersytet i skończyć studia prawnicze. Tam też debiutowałem jako aktor.

— W zespole uniwersyteckim?

— Tak. Mieliśmy przedstawienia amatorskie. Stawałem się powoli artystą dramatycznym. O śpiewie wtedy jeszcze nie myślałem.

— Kiedy pan debiutował na scenie?

— Debiut mój odbył się w sztuce Eugene O'Neilla „Emperor Jones". Następnie sztuka ta została sfilmowana.

— Działo się to w roku 1933, o ile sobie dobrze przypominam. Następnie grał pan w niejednym filmie.

— Owszem — przyznaje Robeson niechętnie — grałem, ale już nie będę grał. Niech pan powie wszystkim moim przyjaciołom, że amerykańscy scenarzyści i producenci starają się zawsze dla Murzynów znaleźć role upokarzające. W filmach jesteśmy sługusami, ludźmi zdegenerowanymi, mordercami, sutenerami itd. W czasie mej pracy w Hollywood, gdy obserwowałem całe to zakłamanie, zaczęła dojrzewać we mnie świadomość klasowa. Film „Historia jednego fraka" był ostatnim i więcej już nie wystąpię w żadnej takiej roli. Ponieważ producenci amerykańscy nigdy mi innej nie zaofiarują — skończyłem z filmem amerykańskim.

— Nie będzie pan już występował?

— Tego nie powiedziałem. W czasie mego krótkiego pobytu w Czechosłowacji Jirzi Weiss przedstawił mi scenariusz, który mnie bardzo zainteresował. Nie wiem, czy będę miał czas na tak długi pobyt w Czechosłowacji, ale ten film w każdym razie nakręciłbym chętnie.

— Dotychczas mówiliśmy o życiu scenicznym i filmowym, kiedy zaczął pan śpiewać?

— Chcę podkreślić — odrzekł szybko Robeson — że nie jestem żadnym kształconym śpiewakiem. Śpiewałem tylko murzyńskie piosenki ludowe i nigdy nie chciałem zostać śpiewakiem operowym z sztucznie „postawionym" głosem. Właśnie te pieśni mego dziecinstwa dawały mi głębokie zadowolenie. Potem występując w różnych miastach zacząłem się douczać pieśni ludowych i robotniczych innych krajów. Pokochałem te pieśni prawie tak jak własne i uczyłem się języków, aby móc je śpiewać w językach tych narodów.

— Właśnie wszyscy zauważyli, jak pan dobrze mówi i śpiewa po rosyjsku. Teraz jedzie pan do ZSRR; czy po raz pierwszy?

— O nie. Związek Radziecki interesował mnie zawsze jako pierwsze na świecie państwo o ustroju socjalistycznym. Byłem w Związku kilkakrotnie przed wojną. Jestem zachwycony rozmachem pracy w ZSRR i jadę teraz z radością, że będę mógł sam zaobserwować wyniki odbudowy kraju po barbarzyńskim zniszczeniu.

— Będzie pan naturalnie śpiewał. Interesuje nas repertuar.

— W Związku Radzieckim będę śpiewał głównie pieśni mego ulubionego kompozytora Mussorgskiego, dalej Czajkowskiego i Smetany. Wiozę także ze sobą nuty pieśni Chopina. Są one oparte na motywach ludowych, a to mnie zawsze interesuje w muzyce. Pieśni te będę śpiewał, gdy przyjadę na jesieni do Polski. W tym czasie poznam dostatecznie język polski, aby śpiewać Chopina w waszym języku.

Rozmowę przeprowadził **L. B.**

OD „FILMY" DO FILMU

„Nie ma jeszcze dziesięciu lat od chwili, kiedy Warszawa ujrzała na liście swych codziennych rozrywek teatr kinematograficzny. Od tego czasu liczba tych teatrów, czyli jak zwie je gwara brukowa „illuzjonów" doszła do kilkudziesięciu. Na swoje teatry złudzeń Warszawa wydaje parę milionów rubli rocznie. Jest jednym z lepszych rynków zbytu dla ogromnej produkcji fabryk kinematograficznych paryskich, włoskich, kopenhaskich i amerykańskich. Wytworzyły się nowe specjalności, nowe rodzaje zajęć i pracy, powołały specjalne organizacje handlowe dla kinematografu, zaczynają nawet powstawać lokalne fabryki produkujące taśmy osnute na swojskich tematach, na literaturze naszej i życiu..."

Był to początek roku 1914. Nie myślano jeszcze wówczas w Warszawie o wojnie. Cytowany urywek jest fragmentem artykułu umieszczonego w dwutygodniku „Kino-Teatr i Sport", którego pierwszy numer ukazał się właśnie w Warszawie.

Film, czyli jak mówiono wówczas „taśma" lub „filma", nie kojarzył się jeszcze z pojęciem wychowania i oświaty, od chwili pojawienia się był od razu i przede wszystkim towarem, ale niebawem nabrał ważkości zagadnienia, stał się — zjawiskiem społecznym. Jest rzeczą charakterystyczną, iż od pierwszej niemal chwili, gdy w prasie polskiej pojawiło się nowe pojęcie „film", pojawiły się także wszystkie te zagadnienia, które i dziś uznajemy za nierozerwalnie związane z filmem. Trzydzieści lat temu jednak zagadnienia te tylko stawiano, bądź co najwyżej domagano się ich rozwiązania.

W tym samym pierwszym numerze dwutygodnika „Kino—Teatr i Sport" czytamy na innym miejscu:

„Kinematograf należy u nas do najświeższych zdobyczy, żadna jednak może nowość nie przyjęła się i nie spopularyzowała tak szybko i szeroko. Kinematograf jest dzisiaj rozrywką wszystkich warstw i każdego wieku. Teatrów kinematograficznych Warszawa posiada mniej więcej od 30 do 40, przepływa przez ich sale codziennie kilkadziesiąt tysięcy osób, czerpiąc z płóciennego ekranu najróżnorodniejsze wrażenia i wpływy..."

Te właśnie wpływy, wobec masowego charakteru ich rozpowszechniania, już wówczas wywoływały niepokój u ludzi myślących.

„Kinematograf — pisze cytowane czasopismo — z chwilą gdy stał się potężnym, zaczął władzę swych wpływów rozpraszać, kierować na tory niewłaściwe. Potrzeba prasy specjalnej, która czuwałaby nad kinematografem — stała się konieczną".

Na długo przed tym, zanim ktokolwiek pomyślał o filmie dokumentalnym, oświatowym, czy kinie objazdowym, wyraźną stała się potrzeba... reformy filmu. „Kino—Teatr i Sport" w swoim pierwszym numerze ogłosił ankietę na temat „reformy kina". Pytania ankiety były następujące:

„1°. Czy obecne stanowisko i rolę teatrów kinematograficznych w życiu społecznym można uważać za właściwe?

2°. Jeżeli nie, to jakie zarzuty można postawić działalności teatrów kinematograficznych u nas?

3°. Na czym należy oprzeć pożądaną reformę tych teatrów?

4°. W jakim stosunku stanąć może kino do twórczości literackiej i artystycznej?

5°. Czy siły intelektualne, artystyczne i twórcze naszego kraju są wystarczające i odpowiednio wyrobione, aby wyrugować u nas w lwiej części produkty i utwory zagraniczne i czy to jest pożądane wobec imprez teatralnych w Warszawie i Królestwie?

„Powyższych pięć pytań — brzmiał komentarz redakcji — obejmują mniej więcej wszystko, co można w sprawie kinematografu na razie powiedzieć".

Odpowiedzi na pytania ankiety wydają się nam dzisiaj proste. Inaczej było trzydzieści pięć lat temu. Jakiekolwiek były wówczas odpowiedzi — pozostawały tylko na papierze. Wszakże film był dziedziną zagwarantowanego ustrojem „świętego prawa własności" prywatnej. Reformy społeczne? Cóż mogły one obchodzić finansistów produkujących „taśmy"?

Toteż ćwierć wieku temu, a więc równo w dziesięć lat po ogłoszeniu przytoczonej ankiety, kiedy świat otrząsnął się z pierwszej Wielkiej Wojny w czasopiśmie „Ekran i Scena" (Nr. 1. Rok II. 25.I.1924) znajdujemy taką recenzję o polskim filmie:

„Powodzenie kasowe, jakie osiągnęła ostatnio „Niewolnica miłości", film wytwórni polskiej, wzbudza uzasadniony niepokój, co się stanie z kinematografią naszą, jeżeli tak dalej będzie — jeżeli w dalszym ciągu, wygrywając na instynktach publiczności pośledniejszego gatunku, do reszty wyrzuci się z filmu polskiego walory jakiegokolwiek artyzmu".

Odpowiedzi na to czysto retoryczne pytanie już wcześniej udzieliło samo czasopismo w artykule jakiegoś Werwiny, który pisał: („Ekran i Scena" Nr. 1—2. Rok I. 14.I.1923):

„Kinematograf naprawdę przekonał świat, że wszystko dąży do kapitalizacji, że kapitał połączony z umiejętną organizacją, powiększa produkcję, wpływa na zmniejszenie jej kosztów itp. Ten na pozór kazirodczy związek Melpomeny z Merkurym dał tym razem *cudowne rezultaty* (podreśl. moje). Zresztą wszyscy wiemy, że bogactwo wystawy, mnogość scen i obrazów, tłumy stylowo przyodzianych statystów — stały się nieodłącznym atrybutem każdego na szerszą modłę zakrojonego filmu. A do osiągnięcia tych *zalet* (podkreśl. moje) potrzeba tych trzech rzeczy, o których ciągle mówił Napoleon, gdy myślał o wojnie..."

Idąc torem myśli Napoleona (Pieniędzy! — pieniędzy! — pieniędzy!...) któżby zaprzątał sobie głowę sztuką czy zagadnieniami społecznymi?

Kiedy w końcu października 1919 roku jeden z posłów wystąpił w Sejmie z wnioskiem o upaństwowienie kinematografów — katowicki dwutygodnik „Kinematograf Polski" pisał (Rok I. Nr 7, 15.XII.1919):

„Uspołecznienie kin w Polsce byłoby antyspołecznym, gdyż ograniczyłoby inicjatywę gospodarczą prywatną".

Wolnej konkurencji inicjatywy prywatnej nie krępował tedy nikt, była uświęconą tradycją. „Kino—Teatr i Sport" pisał w Nr 1 z dn. 15.II.1914:

„W pogoni za zyskiem wzrasta konkurencja między właścicielami kinoteatrów. Jeżeli illuzjon na Marszałkowskiej wystawia obraz, w którym jest 5 zbrodni i występuje 10 pięknych mało ubranych kobiet, to illuzjon na Nowym Świecie lub Teatralnym Placu stara się wystawić obraz, w którym jest 10 zbrodni i 30 przedstawicielek podkasanej muzy".

Minęło dziesięć lat. Illuzjony zmieniły nazwy, lecz ich właściciele nie zmienili zasad. Wojna, która wstrząsnęła światem, nie naruszyła — buchalterii kapitalistów. Jaka była tematyka filmów wyświetlanych w Polsce przed ćwierćwieczem? Oto nieco reklam i ogłoszeń przedstawicielstw filmowych, przepisanych z kilku numerów oficjalnego organu Związku Przemysłowców Filmowych w Polsce. („Ekran i Scena" z roku 1924):

Clou sezonu! Najnowsza chluba słynnej wytwórni First National Corporation. Tajemnica białej twarzy. Obraz z życia niewolnic chińskich odkrywa tajniki handlu niewolnicami. Rezerwujcie terminy dla dnia najbardziej kasowych obrazów!: Higiena małżeństwa. Choroby weneryczne.

Dobieranie tytułów pod kątem ich atrakcyjności i kasowości było powszechne. Toteż na każdej stronie pism filmowych czytamy:

Potężny dramat — od mężczyzny do mężczyzny. Tajemnica żony naczelnika policji. Zakład o kobietę. Pocieszyciel kobiet. Kobieta w złotej klatce. Erotyczny dramat w 6-ciu aktach „Żona". Kwiat na bagnie. Kobieta, która należy do wszystkich. Wszystko za pieniądze. Jak w raju, czyli zakazana miłość. Znajoma z ulicy. Niewolnica namiętności. Wróg kobiet — dramat erotyczno-salonowy w 8 aktach.

Pierwotny tytuł jednego z filmów „Janeczka - sierotka" zmieniono ze względów kasowych na: „Dziecko wolnej miłości" i reklamowano jako: „Magnes kasowy dla każdego kina!", jako „kopalnię złota!"

Ośmiu kolumn „Odrodzenia" nie starczyłoby dla wyliczenia tytułów tych „erotyczno-salonowych" filmów. Sądząc z tej lektury potrzeby kulturalne i zainteresowania mas mieszczańskiej publiczności nie sięgały poza — sypialnię.

Rozprowadzaniem i reklamą tych filmów zajmowały się bardzo liczne prywatne towarzystwa powstające nieustannie. Wiele z nich produkowało filmy „rodzime i swojskie".

W 1919 roku powstało w Warszawie „Towarzystwo Przemysłu Filmowego „Ornak" Sp. Akc. „Kinematograf Polski" pisał o nim:

„Kapitał zakładowy ma wynosić 5 milionów marek. Spółka rozpisała akcje po 500 mk. oprocentowane w stosunku 6 od sta, ponadto zamierza udzielać dywidendę do 6 proc. i ostatecznie superdywidendę. Założycielami „Ornaku" są pp. Kazimierz, Jerzy Rafał i Andrzej książęta Lubomirscy i 11 innych".

W innym miejscu „Kinematograf Polski" pisze o spółce z ogr. odp. „Diana — Film" z kapitałem zakładowym 200.000 mk. „Do spółki należy m. in. poseł dr. Zygmunt Seyda z Poznania". „Filma" była dobrym interesem nie tylko dla książąt z kupców. „Kinematograf Polski" z dn. 1.VI.1921 r. pisze:

„W Poznaniu założono towarzystwo akcyjne „Aurorafilm". 8 marca 1921 r. celem założenia towarzystwa w sali Hotelu Rzymskiego odbyło się zebranie, na które przybyło około 30 panów. Zebranie to zagaił ks. kanonik Prądzyński. W rozprawach zabierali głos m. in. ks. proboszcz Stankowski z Krotoszyna, pułk. Kurowski, radca Sikorski. Firma powstaje na razie z kapitałem 10 milionów mk polskich. Podwyższenie kapitału aż do projektowanej wysokości 50 milionów marek odkłada się aż do czasu rozstrzygnięcia sprawy Górnego Śląska, na którym towarzystwo przygotowało sobie już szeroki zakres interesów".

Czy Śląsk będzie polski czy niemiecki — ta sprawa była ważna dla 30 panów tylko ze względów — handlowych.

Na zebraniu tym p. Wysocki, właściciel wypożyczalni filmów „Aurora" w Poznaniu, dowodził, iż: „Towarzystwo przyniesie krajowi znaczne korzyści gospodarcze, nie mówiąc już o tym, iż jako przedsiębiorstwo dobrze się opłaci..."

Jeżeli dziś czytamy o tych rzeczach ze zgrozą i zdumieniem, to pamiętajmy, że tam, gdzie rządzi kapitał nie zmieniło się nic od lat trzydziestu.

Warto powracać do owych spraw dawnych, ażeby dobrze zrozumieć sprawy dzisiejsze.

Stanisław Grzelecki

UWAGA MŁODZI!

Co drugi dzień w »RZECZPOSPOLITEJ« znajdziecie tekst kwestionariusza

Nowej Ankiety-Konkursu:

„Kim chciałbyś zostać po ukończeniu szkoły?"

Konkurs jest przeznaczony dla młodzieży szkół średnich i maturzystów

Laureaci otrzymają nagrody w postaci stypendiów

Pierwszą listę stypendiów ogłoszono w końcu maja r.b. K 11-1

TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR • TEATR

BOGDAN BUTRYŃCZUK

INNE ODWETY

Konflikt polityczny „Odwetów" należy dziś do historii umacniania się władzy ludowej w Polsce, kiedy to walka postępu z biegnącym dwoma nurtami, podziemnym i jawnym, wstecznictwem odbywała się w atmosferze ideowego rozbicia inteligencji. Wielkie te sprawy rozgrywają się w małym światku prowincji, dzięki czemu skomplikowana problematyka zyskuje na klarowności. Bohaterem dramatu jest aktywny działacz partyjny Jagmin, jego przeciwnikiem — przedwojenny oficer kawalerii, NSZ-owiec Okulicz. Obraz reakcji uzupełniają Lemańscy, którzy wodza duchowego nie szukają tak daleko; reprezentują oni stworzoną przez Mikołajczyka „klasę" społeczną tzw. chłopów z Marszałkowskiej. Ci ustawieni są poza głównym konfliktem, w który natomiast wprzęgnięty jest Julek, wychowany przez Okulicza i noszący jego nazwisko, ale w istocie — syn Jagmina i Sabiny Okuliczowej. Sabina, mimo że miała już z mężem córkę Matyldę, opuściłaby go dla Jagmina, gdyby ten, prześladowany przez władze nie musiał uciekać za granicę. Okulicz wprawdzie wie o zdradzie, ale nie zna nazwiska swego rywala, dlatego główny konflikt ideowy pomimo pogmatwań ze sprawami osobistymi — zatrzymuje swą jednoznaczną wymowę.

Sabina i Julek skazani są na zemstę zdradzonego Okulicza, ciasnego w nienawiści i twardego w dążeniu do celu. Koło wydarzeń zostało puszczone w ruch: Julek stanie się nie tylko celem zemsty ale i jej narzędziem. W szerszym aspekcie na jego osobie pokazana jest tragedia młodzieży, okłamywanej propagandą fałszywego patriotyzmu i zatruwanej nienawiścią do wszystkiego, co ma jakikolwiek związek z nową formą ludowej państwowości.

Wszystko to w obu wersjach jest wspólne i do ostatniej sceny drugiego aktu nie budzi sprzeciwów. Ale tu właśnie — w pierwszej wersji — dość nieoczekiwanie przychodzi moment, gdy sztuka traci swój równy grunt, a czysty konflikt ideowy zabarwia się domieszką patologicznych kompleksów.

Julek dowiaduje się, że z rozkazu człowieka, którego tylko nazywał ojcem, chciał zabić prawdziwego ojca i pod wpływem prawdopodobnie doznanego wstrząsu, popełnia samobójstwo. Czynu tego i związanych z nim konsekwencji nie dało się pokazać na scenie w sposób dość uzasadniony, choćby tylko psychologicznie. Historia ta rozprzęgła akt trzeci i odbiła się w finale melodramatem.

W końcowym starciu przeciwników Okulicz ma całkowitą przewagę nad Jagminem, skoro najspokojniej odchodzi — może za granicę, oże po prostu do lasu — rzucając jeszcze dość cyniczną i niewiele tłumaczącą uwagę: „Okoliczności jak w melodramacie". Pomijając w tej chwili wady warszawskiej prapremiery, obciążające reżysera i podkreślone niewłaściwym obsadzeniem głównych ról — można było mnożyć pytania pod adresem autora. Dwa z tych pytań najtrafniej określałyby istotę pomyłki, która pociągnęła za sobą błąd ideologiczny i artystyczny: 1) Dlaczego odebrano Julkowi prawo obrony i możliwość rehabilitacji, każąc mu popełnić samobójstwo, uzasadnione tylko afektem? 2) Dlaczego Jagmin, reprezentujący słuszną i zwycięską postawę ideologiczną, nie został pokazany w działaniu i wbrew rzeczywistości przegrał z przerastającym go dynamiką charakteru Okuliczem? Pierwsza wersja wyposażyła Jagmina w cechy raczej „charakterystyczne": połączenie wielkoduszności prostolinijności z niezaradnością życiową. Jego problematyczne zwycięstwa miały miejsce tylko w ciszy gabinetu i własnych opowiadaniach, natomiast wśród ludzi, w akcji, ten człowiek walki okazywał się rozbrojony i niezręczny. A przecież Jagmin miał być upostaciowaniem idei rewolucyjnej, która dość dawno nauczyła się obchodzenia z bronią.

Wreszcie sam tytuł — „Odwety" — związany z poprzednią treścią. Odwety czasu — któż je bierze i za co? Ów czas, obracający ślepe koło losu dał pełną satysfakcję moralną... Okuliczowi; za zdradę Sabiny pozwala mu wziąć odwet na niej, na Julku i na Jagminie.

*

Nowa wersja „Odwetów" jest pełną rehabilitacją sztuki i musi zaskoczyć każdego, kto widział warszawskie przedstawienie. Zupełnie różny klimat, inny wyraz ideologiczny i ton artystyczny, w odbiorze inna — zdawałoby się — sztuka. Sprawiedliwość dochodzi do głosu. Za łata tułaczki, wyrzeczeń i prześladowań odwet bierze Jagmin.

Druga wersja co prawda nie wyzwala sztuki w zupełności z jej nawarstwień patologicznych, zmieniając jednak proporcję poszczególnych elementów, nadaje jej innego wyrazu. „Jasna, przejrzysta i trafna myśl ideologiczna jest jednym z warunków bezbłędnej konstrukcji dramatu — pisze Kruczkowski na marginesie krakowskiej premiery swojej sztuki — i odwrotnie: logika dobrej budowy artystycznej pomaga pisarzowi w prawidłowym przeprowadzeniu myśli ideologicznej".

Cofnijmy się więc do owej sceny II aktu, w której dzwonek przy furtce przerwał rozmowę Jagmina z rozbrojonym już, niedoszłym jego zabójcą Julkiem. Wepchnięty do sypialni miał przeczekać niepokój szukającej go Matyldy. Nie dotrzymał jednak słowa. Po prostu uciekł w noc, pędzony natłokiem sprzecznych uczuć i myśli. Gdy Jagmin, (który właśnie wtedy od Matyldy dowiaduje się że Julek jest jego synem) chce go odesłać z siostrą do domu, zastaje okno pustej sypialni otwarte. Ich pełne milczącego niepokoju spojrzenie zamyka akt drugi.

W III akcie ten sam niepokój przenosi się do domu Okuliczów. Ranek nie przyniósł o Julku żadnej wiadomości. Wniósł jednak nadzieję wyjaśnienia zagadki jego zniknięcia. Wreszcie Julek zjawia się. Następuje znakomita scena z matką i starcie z Okuliczem, podczas którego jak echo dźwięczy sens jakiejś nowej, nieuświadomionej jeszcze prawdy, z którą niedoszły zabójca zetknął się wczoraj u Jagmina. Od tej chwili wydarzenia nabierają rozpędu, jesteśmy świadkami walki między Jagminem i Okuliczem i chociaż ciągle nie wiadomo kto zwycięży, prawda jest już oddzielona od fałszu. Młodzieńczy bunt Julka, który jako zdekonspirowany — zgodnie z kodeksem wszczepionej mu przez Okulicza moralności — powinien uciec, grozi każdej chwili załamaniem. Zbyt krótki był jego kontakt z Jagminem (Julek nie wie i nie dowie się do końca sztuki, jakie ich łączą więzy), aby mógł wyzwolić się spod wpływu Okulicza. Odchodzi do swego pokoju, aby postąpić jak „człowiek honoru". Ale rozstrzygnięcie nie nastąpi jednak za kulisami. Dochodzi do bezpośredniego starcia między dwoma przeciwnikami ideologicznymi. Tym razem nie można już powtórzyć zarzutów, stawianych poprzedniej wersji. Jagmin naciera od pierwszych słów. Okulicz odpowiada zrazu niechętnie, jakby z przymusem, jest wyraźnie zdetonowany (nie ma już tej nieznośnej pewności siebie). Argumenty Jagmina są logiczne i nieodparte — Okulicza tylko logicznie sformułowane, lecz absurdalne i czcze. Tę niezwykle mocną w dramatycznej wymowie scenę przerywa wtargnięcie Lemańskiej z pistoletem w dłoni, porwanym z biurka, przy którym Julek pisał swój pożegnalny list (szkoda, że sceny tej nie rozegrała Matylda).

Absurdalność poprzednich argumentów Okulicza i zbrodniczość jego postępowania uwydatnia się z jeszcze większą wyrazistością. Teraz Jagmin ma ostatnie słowo: To — pan mu kazał?— zwraca się do Okulicza.

Okulicz: Ja. Takie prawo ludzi honoru.

Jagmin: Prawo odchodzących bankrutów? Nie, panie Okulicz! Zwyczajna zbrodnia! Ale w takim razie wyjdziemy z tego domu obaj.

Okulicz: Jak pan uważa.

Jagmin: Pan — przodem, ja — trochę za panem (wkłada rękę z odebranym Lemańskiej pistoletem w kieszeń marynarki). Proszę.

Ta męska, i zdecydowana w wyrazie scena kończy nową wersję „Odwetów", które nie mają już nic wspólnego z melodramatem.

Przedstawienie krakowskie jest nie tylko rehabilitacją „Odwetów", lecz także rehabilitacją teatru. Od reżyserii (*Roman Zawistowski*) zaczynając, poprzez aktorstwo, do dekoracji włącznie — wszystko jest potraktowane słuszniej i wnikliwiej.

Reżyser warszawskiego przedstawienia nie umiał sobie poradzić z politycznymi akcentami sztuki i zagubił je w melodramatyczno - patetycznym celebrowaniu konfliktu osobistego bohaterów. Teatr krakowski, skupiając uwagę widza na konflikcie ideowym, jasno i wyraźnie rysuje poszczególne etapy bankructwa wstecznej działalności Okulicza (*Macherski*). Postać Jagmina w wykonaniu *Tadeusza Białoszczyńskiego* od początku tchnie prawdą i siłą przekonania o słuszności swej sprawy. Nie ma w nim deklamacji, tak drażniącej w warszawskim wykonaniu.

Sabina, Julek (wzbogacony o III akt), Matylda i Lemańscy — poruszają się w Krakowie, podobnie jak w Warszawie, w wymiarach nakreślonych przez autora, z tym, że dekoracje Starego Teatru (*Jadwiga Piętkówna*) — przedstawiające rzeczywiście mieszkanie wysiedlonych po powstaniu warszawiaków — znakomicie im to ułatwiają.

Bogdan Butryńczuk

FELIKS PARNELL

M. Łapińska i F. Parnell w „Ołowianych żołnierzach"

Ludowy Teatr Muzyczny w Warszawie. „Wieczór tańca i pantominy". Udział biorą: *Feliks Parnell, Maria Łapińska, Krystyna Zalewska, Lucyna Paczuska, Lidia Zawadzka.* Choreografia: *F. Parnell.* Przy pulpicie: *D. Czosnowski.* Solo fortepianowe: *K. Rawicz.* Zapowiada: *J. Lamża.*

Podziwu godny był ten wieczór i jeszcze raz dowiódł świetnej formy fizycznej *Feliksa Parnella:* na czternaście numerów programu było dziesięć, w których Parnell brał udział, a na te dziesięć cztery długie tańce, które wykonał sam; właściwie nawet pięć, bo solo w „Micie" jest osobnym, zamkniętym w sobie i bardzo trudnym tańcem.

Cokolwiek byśmy Parnellowi zarzucili: to, że jego koncepcje bywają często niezrozumiałe („Napoleon"); to że trwoni swój talent w literackich eksperymentach, tak bardzo oddalonych od tańca i zwykle chybionych („Nowy strój cesarza"); to, że ma pociąg do taniutkich efektów („Lekcja baletu" albo „Terpsychora na podwórku"); to, że zapomina czasem o swoich nogach i stawia kroki miast *pas*, to, że zdarza mu się tańczyć obok muzyki i wbrew muzyce... cokolwiek byśmy mu mogli zarzucić, jedno jest pewne: twarz i ciało Parnella mają wyrazistość wyjątkową.

Predestynuje go to w pierwszym rzędzie do pantominy. Do takich monologów jak „Przebudzenie się pierwszego człowieka"; tutaj pierwotny człowiek zaczyna odkrywać swoje ciało, uczyć się jego funkcji, nim wybuchnie w tańcu, — powolne rozświetlanie się twarzy, rozbudzenie myśli i mięśni, wreszcie geneza pierwszego tańca: to wszystko jest doskonałe, odkrywcze i — zrozumiałe dla każdego widza. Do tego samego rodzaju należy „Goliat"; niepotrzebny był tutaj komentarz wygłoszony przed tańcem, który mówi za siebie bez przewodnika. Do tego rodzaju należało także, tańczone przez Parnella, przed dziesięciu laty solo z „Popołudnia fauna" Debussy'ego, małe arcydziełko; szkoda, że nie przypomniano go nam w ramach tego wieczoru.

I szkoda, że Parnell nie popisał się swoją drugą specjalnością: groteską ludową. Ale widocznie nie ma odpowiednich partnerek do „Roztańczonej baby" i „Maćka". I nie ma partnera do klasycznych dziś już „Dwóch Michałów". Także groteska o ołowianych żołnierzach straciła na tym, że partię rywala musiała tańczyć kobieta (pamiętamy w tej roli bardzo zabawnego Tarczewskiego); kobieta z przyklejonymi siwymi wąsami, to bardzo przykry widok!

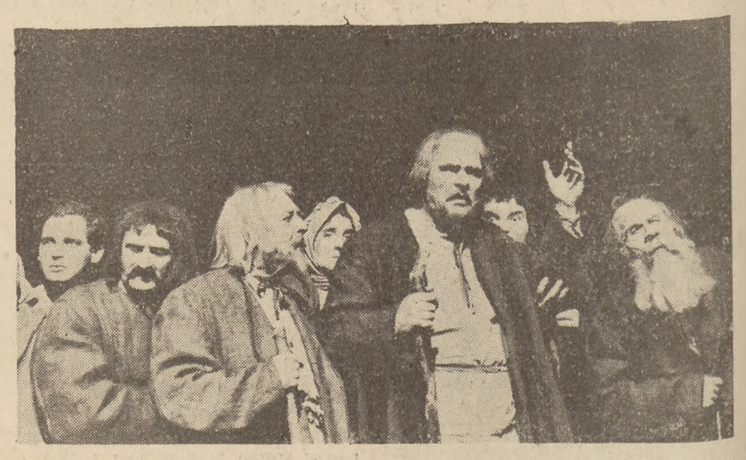
Parnell nie ma partnerów i nie ma partnerek. Był tego wieczoru samotnym solistą. Ani „Śmierć łabędzia" Saint-Saënsa, ani *pas de trois* z drugiego aktu „Łabędziego jeziora" Czajkowskiego (libretto przewiduje tutaj zresztą *pas de quatre!*) nie potrafiły zmienić tego przeświadczenia.

Kostiumy projektu *Galewskiej, Robakowskiego, Pręczkowskiego* i samego *Parnella* bardzo piękne, szczególnie do „Goliata", „Capadora" i „Baletnicy".

Artur Marya Swinarski

KRONIKA TEATRALNA

„Opowieść o Mickiewiczu" w Bielsku



Państwowy Teatr Polski w Warszawie wystawił widowisko Jastruna i Kruczkowskiego „MICKIEWICZ Z NAMI" w inscenizacji i reżyserii J. Kreczmera, z muzyką Z. Turskiego. — Na zdjęciu: Wł. Bracki (Guślarz) i chór.

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie uczcił swego patrona wystawieniem „MAZEPY" w reżyserii J. Karbowskiego i dekoracjach K. Frycza. — Na zdjęciu J. Karbowski (Król), T. Łomnicki (Mazepa) W. Nowakowski (Wojewoda) i O. Jacewicz (Zbigniew).

„MAZEPĘ" gra również Państwowy Teatr Dolnośląski w Wrocławiu. Reżyserowała M. Jabłonkówna; dekoracje i kostiumy opracowali J. Przeradzka, A. Jędrzejewski i W. Lange. — Na zdjęciu: M. Serwiński (Wojewoda) i S. Zaczyk (Mazepa).

Państwowy Teatr w Bielsku i Cieszynie wystawił „ZEMSTĘ" Aleksandra Fredry, z którą — w ramach tygodnia przyjaźni polsko-czechosłowackiej — wyjeżdżał do górniczej Karwiny.

NAGRODA LITERACKA »ODRODZENIA«

Pragnąc przyczynić się do ożywienia twórczości literackiej Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik" ustanowiła coroczną nagrodę „Odrodzenia". Nagrodę tę przyznawać się będzie każdego roku w dniu 22 lipca, w dniu święta Odrodzenia Polski, za najwybitniejszy tom prozy (powieść, opowiadania, krytyka, wspomnienia) ogłoszony drukiem po 1. IX. 1939 r. W ubiegłym roku nagrodę otrzymał Jerzy Andrzejewski za powieść „Popiół i diament"

Podajemy składy jury tegorocznej nagrody „Odrodzenia":

Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Breza, Zofia Dembińska, Jarosław Iwaszkiewicz, Karol Kuryluk, Zofia Nałkowska, Stefan Żółkiewski.

Wysokość tegorocznej nagrody wynosi zł **250.000**

STANISŁAW PIGON

List do Redakcji

Meandry Jaśniacha-Bandosa

Uważny czytelnik „Dziejów grzechu" spostrzeże bez trudu w toku powieści pewną szczerbę.

Podczas pobytu na Korsyce Ewa oświadcza schorowanemu Jaśniachowi gotowość spisywania pod dyktandem jego refleksyj, opinij, oświetleń, trochę w trosce o jego samopoczucie, po trosze przez wzgląd na literaturę. „Takie myśli — powiada — poety Jaśniacha-Bandosa mogą nawet mieć księgarską wartość. Po jego zgodzie wszystko było do pracy gotowe: kajet, atrament, „godziwa obsadka ze stalówkami", nawet tytuł: „Testament zdychającego" (II, 13). Zdawałoby się, że zaraz nastąpi tekst tego „testamentu"; pisarz przecież na próżno w tekście utworu takich okoliczności nie stwarza. Tymczasem — nic z tego! Rozdziału o podobnym charakterze nie ma w dalszym ciągu powieści.

Najwyraźniej miał być. Z wielkim prawdopodobieństwem wnosić można, że był nawet napisany. W rękopisie, z którego powieść składano, autor zaznaczył, że dołączy w tym miejscu skrypt z osobną paginacją. Ale nie dołączył i ani w pierwodruku, ani w dochowanym rękopisie utworu — nie ma zapowiedzianego rozdziału. Jeżeli nawet był gotowy, to zaginął.

Nie bez śladu wszelako, a nawet nie bez śladów. Ślady są dwa. Okazało się, że Żeromski te „myśli Jaśniachowe" przygotowywał sobie starannie, w osobnych notatnikach szkicując dla nich materiał. Nie włączone zaś ostatecznie do powieści (i zapewne dlatego właśnie nie włączone), utworzyły one wątki, które się rozrosły w tkaninę osobnego, właśnie w r. 1907 napisanego utworu: „Słowo o bandosie". Tam je znajdziemy wcielone i przetworzone.

Ale i tamte notatniki nie ze wszystkim przepadły. Strawił je pożar Warszawy, ale teksty ich w pewnej części ocalały. Notatnik jeden stanowił własność St. Piołun-Noyszewskiego, a zawarte w nim brulionowe fragmenty „Testamentu" ogłoszono w „Myśli Polskiej" (1937, nr 6). Stamtąd przejęto je do nowego wydania powieści (II, 269 n.). Drugi miała w ręku p. H. Mortkowiczówna, opisała go i częściowo ogłosiła w „Wiadomościach Literackich" (1933, nr 10). Kajet ten zawierał ustępy pierwszej redakcji „Snu o szpadzie", „Nokturnu", początkowy fragment zarzuconego później „dialogu zmarłych" pt. „Marian Bohusz - Bolesław Hirszfeld" i właśnie pierwsze rzuty szkicowanego rozdziału, zatytułowanego tu „Meandry Jaśniacha".

Rzuty te, ideowo związane ze „Słowem o bandosie", znajdą miejsce swe w jednym z późniejszych tomów wydania zbiorowego (mianowicie w XXV). Chcąc jednak ułatwić czytelnikom powieści sięgnięcie już teraz do ich tekstu i pragnąc przypomnieć te wspaniałe apostrofy, tak dla autora „Dziejów grzechu" typowe i pulsujące żywą krwią, choć pisane przed 42 laty, wybrało się je ze wspomnianego artykułu.

✦

Powiedziałem to do siebie, że powinienem już odejść, to znaczy — spocząć w ziemi. Jestem sam. Życie nie ma dla mnie wartości...

To, co bym mówił, nie zostałoby wysłuchane przez współczesnych. To, co jest we mnie potężne, mocne i wieczne, leży w sobie i targa się ślepo jak wilk łańcuchem przykuty do słupa... wiem o tym, że przyjdą czasy, kiedy byłbym zrozumiany. Moi słuchacze stoją w przyszłości pod złotą jej zorzą. Twarze ich zwrócone są ku mnie i oczy ich patrzą we mnie, gorejąc od tego samego ognia, który mi piersi przepalił za życia. Lecz świat dzisiejszy nie chce słyszeć poetów. Czeka na skinienie szpady wodza, który by jego niewolę zdusił prawicą Wdałego Walgierza... A skoro wodza nie ma, słucha pierwszej lepszej dziennikarskiej szui, pierwszego z brzegu karierowicza, który z pieniędzy publicznych żyje.

— — — — — — — — —

Nigdy nie kochałem cię boleśniej jak dziś, gdy się z kajdan zwłóczysz, chora i stratowana. Muszę odejść i nie zobaczę twych przemian nie zobaczę twych skurczów boleści, walk i wysiłków. Bądź pozdrowiona w sercu mym, Matko!

— — — — — — — — —

My więc jesteśmy tym pokoleniem szczęśliwym, które sandał oparło na wyniosłej górze moabskiej i własnymi oczyma oglądać może Hanaan, obiecaną ziemię. Za nami zostało czerwone morze ojczystej krwi i pustynia zasiana kościami.

My więc jesteśmy dziedzicami wszystkiego. Zstąpimy w wyśnioną dolinę i orać będziemy, zasiewać i żąć. Co wypłakali z męczeńskich dusz krwawymi łzami, co błogosławiły aż do ostatka tchnienia ich serca włócznią przemocy przebite — to my ujmiemy rękami...

— — — — — — — — —

Skończyły się dzieje Najjaśniejszej Rzeczypospolitej i dzieje „miłej" Ojczyzny. Zaczęły się dzieje Najjaśniejszej Rewolucji. W jej ogień patrzą rozwarte oczy, orle źrenice wieszczów...

Wieszczowie! Niechaj nas Wasze dźwigają duchy. Niechaj Wasz rozkaz nasze wytęża ramiona. W ogniach się przepala wielka Ojczyzna, na pół się łamie dwór i pęka chata, płoną parkany i płonie dach.

Wieszczowie!

Niech spłonie polska podłość. Niech się na żużel nikczemny stopi przemoc Polaka nad Polakiem, nad Żydem, nad Rusinem, nad Żmudzinem... Niechaj zostaną same popioły. My w nie wsiejemy...

— — — — — — — — —

Byłem samotny, nie mogłem się nigdy pogodzić z politycznymi bandami. Ilekroć wszedłem w ich środek, zawsze musiałem wyjść jak z szopy zatrutej fetorem.

Nie należałem nigdy do żadnej partii, do żadnego stronnictwa politycznego ani literackiego, nawet do żadnej redakcji, do żadnej kaplicy. Natomiast wszedłem w lud i byłem jednym z ludu.

Byłem nieraz jak dobosz, który biegnie z walczącymi pułkami, wybijając znajomy tłumowi takt, chwytając powietrze resztkami płuc, i nieraz pospolity kapral pułkowy dawał mi rozkaz, nieraz prosty szeregowiec spoglądał na mnie z lekceważeniem, żem nie niósł jak inni karabina. Ni ten ni ów nie pamiętał, że kula i dobosza idącego w szeregu również dosięga, że nie nieść karabinu, lecz nieść umiłowany takt, dźwięk święty wybijać — to za broń starczy.

Znajduję, że do wykonania prac z ducha należy brać ludzi ze wszelkich stronnictw. Ale to nie ma być kompromis, lecz najdalej biegnący postęp. Każda partia, z chwilą kiedy stawia sobie za zadanie e g o i z m partyjny, staje się reakcyjną.

Należy tworzyć braterstwo pomiędzy ludźmi prawymi. Należy podnieść oczy ludzkie ku wieszczom, należy ukazać prawdę i miłość. Ale tego nie można uczynić stojąc na ziemi reakcji ani narodowej demokracji; to należy uczynić, niwecząc wszelkie przesądy. Do tego też musi być stworzony zakon ludzi świeckich, którzy by między sobą wskrzesili braterstwo. Musi być stworzone na nowo pozwanie dusz prawych i bezinteresownych, musi być znowu rzucone w świat uczucie socjalizmu!

Jestem towarzyszem wszystkiego, co cierpi, co walczy, co dąży do wolności...

Stanisław Pigoń

W poprzednim 24 (237) numerze „Odrodzenia": **Władysław Broniewski:** Pisane w maju: O słowiczym okrucieństwie; Majowy nocny wiersz na imieniny Joanny; O wilgach; Jeszcze raz słowik; List z Radomia. — Ludzie kongresu. — **Gerhardt Eisler** (przełożył **Jerzy Działak**): Nie wierzcie, że to walka z zimą. — **Witold Rudziński:** Paul Robeson. — **Arkady Fiedler:** Cortez, el destructor. — **Bohdan Czeszko:** Egocentryzm czyli ucieczka. — **Zofia Dąbkowska:** Bieliński o Puszkinie. — Film: **Tadeusz Kowalski:** O roli scenarzysty-plastyka; **Leon Bukowiecki:** Realizm całkowity. — Teatr: **Artur Marya Swinarski:** Mgławica Stevensona; Z teatru Kameralnego w Łodzi. — **Marian Brandys:** O powojennej literaturze włoskiej. — **Erwina Sonecka:** Problematyka dwudziestolecia. — **Adam Mauersberger:** Krótka wiadomość o Hoene-Wrońskim. — **Artur Marya Swinarski:** Cyrk uszlachetniony. — Korespondencja: **Marian Toporowski:** W sprawie I D. Zenowicza. — **len:** Nowe okładki „Książki i Wiedzy". — Camera obscura. — 36 lustracji.

ZYGMUNT KAŁUŻYNSKI

KRONIKA FRANCUSKA

FIASCO „ARCY-DRAMATU KATOLICKIEGO

W „Comédie Française" wznowiono „spektakl-monstre", jedno z najbardziej ambitnych dokonań teatru francuskiego w okresie wojny, i prawdopodobnie najpoważniejsze — jeśli idzie o kaliber — przedstawienie nowoczesnego dramatopisarstwa „awangardowego": „Trzewik satynowy" („Soulier de satin") Claudela. (Tytuł utworu stanowi aluzję do bucika, złożonego przez bohaterkę jako votum u stóp posągu Matki Boskiej). Akcja dramatu, odbywająca się na przestrzeni kilkudziesięciu lat, kolejno w Sudanie, Mogadirze, Hiszpanii, Ameryce Południowej, na oceanie, z udziałem postaci fantastycznych, jak księżyc, deklamujący wprost z niebios (przedstawiony jako kobieta w jasnym trykocie, stojąca na tle tarczy), fale morskie przemawiające chórem itp., — wymagała dwudziestu kilku zmian dekoracji, i, po wszelkich skrótach, niespełna czterech godzin spektaklu (z przerwą trzydziestominutową). Claudel, jako pisarz katolicki, sięga chętnie do „bohaterskich" tradycji chrześcijaństwa: dzieje Joanny d'Arc, epoka rozkwitu „arcy-katolickiej" monarchii hiszpańskiej... Właśnie na tle bujnego wieku Kolumba rozgrywa się fabuła „Soulier de satin", którego tematem jest historia nieszczęśliwej miłości: Rodryg, wódz, zdobywca, kolonizator, prawa ręka monarchy władającego światem z Madrytu, kocha równie jak on wspaniałą damę; dona Prouhèze jednak, poślubiona innemu, ucieka przed grzeszną miłością do Afryki, dokąd król posyła ją z misją polityczną — ma zmusić sułtana do posłuszeństwa. Wiele lat minie, zanim niedoszli kochankowie, z włosami posiwiałymi na skroniach, spotkają się wreszcie na pokładzie karaweli don Rodryga, pragnącego zaatakować sułtana, który tymczasem poślubił donę Prouhèze i ma z nią dość już podrośniętą córkę. Skrupuły ideologiczno-religijne znów rozdzielają tych dwoje, i w scenie ostatniej oglądamy nieszczęsnego Rodryga rozpiętego na symbolicznym krzyżu — dwóch deskach wyłowionych przypadkiem z fal morskich (co ma zapewne oznaczać palec opatrzności).

Każdego uczciwego widza musi uderzyć dysproporcja: Claudel przywiązuje wielkie znaczenie do zbawienia duszy dwojga ludzi, szarpanych występną miłością, ale zupełnie uchodzi jego uwagi zbrodnia, dziejąca się od pierwszej do ostatniej sceny: kolonizacja Indian południowo-amerykańskich, dokonana z bezwzględnym okrucieństwem przez Rodryga. Wrażliwe sumienie amantów milczy w zetknięciu z krzywdą wyzyskiwanych narodów; bo bohaterowie są dumnymi szlachcicami hiszpańskimi, i tak „konieczny" drobiazg, jak „krew plebsu, błyszcząca niby abstrakcyjny ornament wśród złoceń, broderii i szkarłatów starego arrasu", jest dla nich tylko rekwizytem estetycznym i historycznym, podobnie jak kryza pod szyją, order „Złotego Runa" na piersi, czy dekoracyjny pęk halabard, szpad i arkebuz na dawnym sztychu. W „Soulier de satin" jest scena, gdy Rodryg w swoim pałacu gubernatorskim, przeglądając rachunki łupieżczej kompanii handlowej i kontrolując beczki z rumem i worki kawy, znajduje zapomniany list od ukochanej i zalewa się łzami. Bohater o kompletnej niewrażliwości moralnej jest dla Claudela wspaniałym chrześcijaninem, a epoka, w której dominuje wyzysk monarchy-hipokryty, zarozumiałego władcy państwa „gdzie słońce nie zachodzi", stanowi dla tego poety złotą kartę w historii katolicyzmu! Dramat Claudela usiłuje się przeciwstawić tradycji literackiej, zapoczątkowanej przez Goethego tragedią o „Egmoncie", i umieszczającej postać drapieżnego króla Hiszpanii w rzędzie tyranów historycznych, jak Neron, czy car Wszechrosji. Kościuszko walczący o wyzwolenie swego narodu, Brutus ginący na gruzach Republiki, wreszcie Wilhelm Orański, przywódca niepodległych Holendrów, ośmielający się przeciwstawić imperium iberyjskiemu — to figury, od wieku należące do europejskiego „Panteonu wolności". Nic więc dziwnego, że Claudel, zrywający z ową tradycją, mógł opublikować trzy miesiące temu wiersz „chrześcijański", w którym armia francuska gromiąca wolnych Indochińczyków dowodzona jest przez — archanioła Michała!

Przedstawienie w „Komedii Francuskiej" jest rekonstrukcją widowiska, wyreżyserowanego podczas okupacji przez J. L. Barrault, który grał wówczas Rodryga. Obecnie tę postać odtwarza Jean Chevrier, aktor pozbawiony wizyjności i lekkości Barraulta, konkretny i krwisty, odsłaniający bezwiednie ukrytą brutalność tej figury. Dekoracje wszystkich kontynentów, pór roku, sił natury itd. wprowadzają zwyczaje music-hallu, czcigodna Komedia Francuska zmienia się w Folies-Bergères; rewelacyjne odstępstwo, może po raz pierwszy w historii tej sceny — od jej trwającej trzysta lat tradycji.

U ŹRÓDEŁ „IMPRESJONIZMU"

W sali „Orangerie" otwarto wystawę obrazów olejnych, akwarel i szkiców J. B. Jongkinda (nazwisko to w wymowie francuskiej brzmi dziwacznie „żąkę"), malarza holenderskiego, działającego, podobnie jak Van Gogh, w Paryżu, mało u nas znanego prekursora jednego z najważniejszych kierunków w dziejach plastyki francuskiej: impresjonizmu. Twórczość Jonkginda dostarcza ciekawych argumentów, pozwalających zinterpretować impresjonizm jako wytwór kultury liberalnej. Jak wiadomo, Taine za główną cechę cywilizacji „mieszczańskiej" uważał jej niechęć do doktryn, abstrakcji, idei ogólnych; kultura ta opiera się na zaufaniu do „rozsądku" indywidualnego i na kulcie rzeczowości, konkretu, spraw „niewątpliwie pewnych". Mieszczańskiej niezdolności do łączenia zagadnień Taine przeciwstawia umysłowość arystokratyczną, celującą w paradoksalnym zestawianiu tematów zasadniczych z drobnymi, odsłaniającą się np. w zdaniu, skierowanym przez markizę do towarzysza, który uszkodził wachlarz: „Nie można panu powierzać rzeczy kruchych, wachlarzy i naszej cnoty". Ta skłonność do patrzenia „wyłącznego" pochodząca z wykształcenia, które wykpiwa „sprawy ogólne" i „idee oderwane", cechująca mieszczucha „wierzącego tylko w swój zakład pracy, a poza tym już tylko w hurtownię" — jak powiedział Baudelaire — zwróciła uwagę wielu poetów i filozofów; Tuwim pisze w wierszu o „Strasznych mieszczanach":

„A patrząc — widzą wszystko
o d d z i e l n i e:
...że pies, że Staszek..., że koń...,
że drzewo..."

Właśnie Jonkgindowi przypisuje historia sztuki „nowe spojrzenie na pejzaż", odpowiadające podobnej rewolucji wprowadzonej w dziedzinę martwej natury przez Chardina, artystę, który po raz pierwszy wybrał porzucone w nieładzie przedmioty życia codziennego: naczynia, pędzle, łyżki, — jako bohaterów swych „poematów malarskich". Dotychczas przedmioty te występowały jako dekoracja, sztafaż, rekwizyt, element poboczny obrazu — albo bywały teatralnie, „sztucznie", specjalnie upozowane (np. kielich, cytryna obrana, goździk we flakonie u Flamandów). Podobnie dawni mistrzowie traktują krajobraz, malując nie to, co w tej właśnie chwili mają przed oczyma, ale wszystko, co się o pejzażu *powinno wiedzieć*: więc życie całej doliny ze wszystkimi mieszkańcami zbudowanego w niej miasteczka: oto temat Breughela; Seghers i Vermeer ukazują Amsterdam w jego całej rozciągłości, albo płaszczyznę zamkniętą w jej naturalnych granicach: całe ujście rzeki — „przekładają mapę na język obrazów", jak ktoś powiedział. U Hobbemy, Ruysdaela, temat jest co prawda węższy, ale ściśle określony: młyn, rzeka, smolarnia w lesie, ujęte jako całość zagadnienia. Jeszcze w XIX wieku pejzaż występuje jako „koncepcja jednolita", tło w scenach batalistycznych, czy nastrojowa „polana ze strumieniem" u Courbeta.

Dopiero Jonkgind, działający w latach 1840-ych, a więc wyprzedzający impresjonistów o trzydziestolecie — niezrozumiany, wykpiony, wyganiany z oficjalnych „Salonów" — maluje „temat bylejaki", „wycinek", „to co przed nosem"; rysuje szkicowo, koloruje niedbale, notując scenę, która przesunęła się nieobowiązująco przed jego oczyma, jak wiele innych błahych codziennych widoków. Jest to wycinek drogi wcale nieciekawszy od innych, parę drzew na stoku bynajmniej nie komponujących się wymownie, zaułek kilku domków nudnych i jednostajnych. Tę „prywatność", indywidualizm patrzenia, zasadę „widzenia osobistego" podejmą dopiero impresjoniści, których ambicją staje się odtworzenie już nie „tematu", czy motywu, ale przejściowego, chwilowego „wrażenia" (impression), dostarczanego przez bylejaki, okazjonalny, przypadkowy fragment natury; malarstwo mieszczańskie rozpada się na szkice, które stają się dziełem same w sobie — w braku obrazu, obejmującego *całość*, ze wszech stron ukazującego wybrane zagadnienie — jak robili dawni mistrzowie.

Wystawa Jongkinda z entuzjazmem została przyjęta przez „egzystencjalistów", nawiązujących do tradycji indywidualizmu mieszczańskiego, i żywiących poetyczny kult małego miasteczka. Właśnie Jongkinda nie pasjonują ani sceny dzikiej natury, ani go nie interesujące miasto; uwagę jego zwraca przedmieście, granica, gdzie cywilizacja s a się z pejzażem przyrody. Owe „miejsce melancholii i kontemplacji" — stale tło wizjonerskich płócien Chagalla, czy atmosfera dziwacznych romansów Kafki - - jest ulubionym motywem współczesnej sztuki mieszczańskiej, degenerującej w smutnym „samotniczym" indywidualizmie szkoły sartrowskiej.

TRAGEDIA ELIOTA W PARYŻU

W okresie wiosennym i letnim odwiedzają Paryż brytyjskie uniwersyteckie zespoły teatralne, kultywujące klasyczne dzieła repertuaru angielskiego, i dochodzące niejednokrotnie do perfekcji. Te amatorskie kompanie bywają hodowlą zawodowych artystów, i stanowią tak ważną pozycję w życiu teatralnym Anglii, że wymieniane są na równi ze scenami komercjalnymi. Reżyserami w klubach uniwersyteckich bywają najwybitniejsi znawcy literatury klasycznej, i historia teatru angielskiego stwierdza, że zespoły studenckie wypracowały specjalny styl „powściągliwego patosu" w wykonaniu dzieł Szekspira.

Właśnie w „Théatre Grammont" „Stowarzyszenie dramatyczne Uniwersytetu Londyńskiego" demonstruje sztukę laureata Nobla za rok 1948, T. S. Eliota „The Family Reunion" (Zebranie rodzinne). Jest to pierwsza w Paryżu prezentacja specyficznego amerykańskiego rodzaju dramatycznego „mitu w rodzinie"; gatunek ten zapoczątkował Eugene O'Neill napisaną w r. 1931 tragedią „Mourning becomes Electra" („Elektrze do twarzy w żałobie"), w której przenosi dzieje Agamemnona, Klitemnestry i Orestesa do dworu amerykańskiego plantatora bawełny z okresu wojny domowej. Olbrzymi dramat trzynastoaktowy O'Neill podzielił na trzy części („Homecoming" — „Powrót do domu", „The Hunted" — „Tropiony", „The Haunted" — „Dręczony przez widma"), naśladując trylogię Ajschylosa, i podstawiając generała Mannona, amerykańskiego patriarchę, przywódcę familii oligarchicznej w miejsce nieszczęsnego króla greckiego. Podobnie Eliot wprowadza Erynie, uosobienie fatum prześladującego rodzinę, i zarazem — wyrzutów sumienia bohatera — do nowoczesnego „home"; te postaci mitologiczne, wyobrażone jako trzy maski umieszczone za kotarą w mieszczańskim domu, zjawiające się lub znikające zależnie od stanu ducha Geralda, wchodzą jakby w skład umeblowania, zresztą najzupełniej realistycznego. Bohater przypuszcza, że jest sprawcą śmierci żony, — ofiary jego bezwzględności; dowiaduje się od ciotki, przedstawicielki „grzechu familijnego", że podobną zbrodnię rodzinną popełnił jego ojciec, i postanawia opuścić dom, by jak starożytny Orestes, odkupić Nemezis ciążącą na klanie Piperów.

Amerykański „mit rodzinny" różni się zdecydowanie od francuskiego gatunku „mitu unowocześnionego" (Gide, Giraudoux, Cocteau, Neveux), przede wszystkim formą (Amerykanie posługują się deklamacyjnym i lirycznym „białym wierszem", gdy Francuzi używają wytwornej prozy komediowej, opartej na intelektualnym paradoksie), następnie sposobem „uwspółcześnienia" (Francuzi wprowadzają pojęcia nowoczesne do akcji umieszczonej w starożytności, gdy Amerykanie w życie aktualne wplatają figury mitologiczne, i pojęcia fatalizmu antycznego łączą z sytuacjami wytworzonymi w społeczeństwie XX wieku). Paryżanie mieszają się w sprawy greckie, z aluzjami do aktualności, u Amerykan bogowie starożytni wtargnęli do pałaców Bostonu, Luizjany i Wirginii. Gatunek francuski jest też — pomimo rafinady — bardziej powszechny, popularny, niż jego amerykański odpowiednik, produkt kultury arystokratycznej oligarchii USA, związany ze stylem życia, poglądami, tradycją sfer „bostońskich" i „nowo-orleańskich" („klany" Vanderbildtów, Roosevelтów, Rotschildów-junior itd.).

Amerykański dramat „mitu zmodernizowanego" wyraża charakterystyczną dla tych środowisk filozofię „sumienia rodzinnego", rządzącego się własną wewnętrzno-familijną moralnością, zastępującą sumienie jednostkowe, indywidualne, stosowaną zamiast zasad (wchodzącą w miejsce zasad) etyki obywatelsko - demokratycznej, przeznaczonej dla „zwykłych" mieszkańców ojczyzny Waszyngtona. Pretensjonalny patos, posępna pseudo-liryczna deklamacja, „fatalizm" traktowany serio i spazmatycznie sprawiają, że publiczność paryska, przyzwyczajona do zgoła innego stylu „mitu unowocześnionego", wybucha raz po raz śmiechem na dramacie Eliota, w miejscach, w których laureat Nobla takiej reakcji nie przewidywał.

Zygmunt Kałużyński

PUSZKIN w ZSRR

W Moskwie i Leningradzie odbyły się naukowe posiedzenia Akademii Nauk ZSRR (Wydziału Literatury i językoznawstwa oraz Wydziału Historii i Filozofii) poświęcone całkowicie Puszkinowi i uroczystościom Roku Puszkinowskiego.

Wydawnictwo „Sztuka" wydało ponad 2 miliony egzemplarzy specjalnych plakatów, reprodukcji i widokówek.

Państwowe Wydawnictwo Literackie przygotowuje wydanie kompletnego zbioru dzieł Puszkina w sześciu tomach. Będzie to wydanie luksusowe z barwnymi ilustracjami malarzy radzieckich A. Iljina, P. Sokołowa, W. Sierowa i innych. Nakład każdego tomu wynosi 200.000 egzemplarzy.

Przeszło 3 miliony książek wyniesie ogólny nakład nowych wydawnictw dzieł Puszkina.

„Puszkin - krytyk", to tytuł książki, którą przygotowuje do druku redakcja Wydawnictwa Nauki o Literaturze. Książka ta zawiera wypowiedzi Puszkina o literaturze i o poszczególnych pisarzach.

38.340.000 egzemplarzy osiągnął w ZSRR ogólny nakład książek puszkinowskich.

20 tomów „Dzieł zbiorowych" Puszkina ukaże się już wkrótce nakładem Wydawnictwa Akademii Nauk ZSRR. Obok tekstu zasadniczego wejdą w skład tych tomów wszystkie wersje.

Wydane zostaną również książki o Puszkinie. Najważniejsze z nich są: studia monograficzne **D. D. Błagoja** „Droga twórczości Puszkina" i **M. A. Cjawlowskiego** „Kronika życia i twórczości Puszkina".

TYDZIEŃ BIBLIOGRAFICZNY

NAUKI I ZAGADNIENIA SPOŁECZNE

W. I. Lenin. Zadania Związków Młodzieży. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1949; str. 32 i 4 nl.

Biblioteka Klasyków Marksizmu. Lenin o Związkach Zawodowych. Warszawa, „Książka", 1948; str. 168 i 4 nl.

Ignacy Robb (Narbutt). Ludzie i wydarzenia. Wydanie II. Warszawa, „Książka", 1948; str. 117 i 3 nl.

NAUKI MATEMATYCZNE

Przystępna Wiedza. Seria techniczna. 5. **E. Rhein.** Ty i elektryczność. Przełożył **T. Pierożyński.** 350 rycin w tekście i 1 tablica kolorowa. Wrocław, „Dobra Książka", 1949; str. 544 i 2 nl.

PODRĘCZNIKI SZKOLNE

St. Jodłowski i W. Taszycki. Słowniczek ortograficzny z zasadami pisowni. Dla niższych klas szkoły podstawowej. Wydanie trzecie. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1949; str. 191 i 1 nl.

JĘZYKOZNAWSTWO

Prace etnologiczne. Tom I. Cz. I i II. **Tadeusz Milewski.** Zarys językoznawstwa ogólnego. Część I. Teoria językoznawstwa. Z przedmową **Tadeusza Lehra - Spławińskiego.** Część II. Zeszyt 1. Rozmieszczenie języków. Tekst. Zeszyt 2. Atlas Kraków, Towarzystwo Ludoznawcze, 1947, 1948; cz. I. str. VII i 1 nl i 208; cz. II. zesz. 1, str. VII i 1 nl i 424; zesz. 2 str. 64 i 65 knl (mapy).

ZAGADNIENIA SPOŁECZNE

Aleksander Janta. Wracam z Polski 1948. Paryż, Instytut Literacki, 1949; str. 151 i 1 nl.

NAUKI PRZYRODNICZE

Jean Henri Fabre. Dziwy instynktu u owadów i pająków. Wydanie drugie. Warszawa, „Wiedza", 1948; str. 260 i 1 nl. i 1 knl.

Jakub Mowszonowicz. Z dziejów roślin uprawnych. Część I. Zboża. Warszawa, „Książka", 1948; str. 67

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Władysław Umiński. Znojny chleb. Przygody robotnika polskiego w Ameryce. Wydanie czwarte przejrzane przez autora. Z ilustracjami **K. Holewińskiego.** Warszawa, Gebethner i Wolff, 1948; str. 382 i 2 nl.

Hugh Lofting. Ogród zoologiczny doktora Dolittle. Ilustracje autora. Przekład **Janiny Mortkowiczowej.** Okładka **Leopolda Buczkowskiego.** Warszawa, „Książka i Wiedza", 1949; str. 200.

Wanda Wasilewska. Kryształowa kula Krzysztofa Kolumba. Okładka i ilustracje **Tadeusza Gronowskiego.** Warszawa, „Prasa Wojskowa", 1949; str. 90 i 2 nl.

Maria Konopnicka. Na jagody. Książeczka leśna. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1948; 19 knl.

Kornel Makuszyński. Wyprawa pod psem. Wydanie drugie. 8 ilustracji i okładka kompozycji **K. M. Sopocki.** Warszawa, Gebethner i Wolff, 1948; str. 308 i 4 nl.

Jan Sokołowski. W gniazdku jaskółki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1948; str. 54 i 2 nl.

Ewa Szelburg-Zarembina. Igiełka ze złotym uszkiem. Ilustrowała **Jadwiga Bełdowska.** Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1948; str. 24.

Walery Przyborowski. Szwedzi w Warszawie. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1948; str. 216.

Walter Scott. Czerwona rękawica. Opowieść z XVIII stulecia. Wydanie drugie. Z oryginału angielskiego przełożyła oraz skrótów dokonała **Wanda Peszkowa.** Okładkę projektował **S. Lipiński.** Wrocław, Książnica - Atlas, 1948; str. 332 i 4 nl.

Janina Porazińska. Kichuś majstra Lepigliny. Wydanie piąte. Ilustrował **Michał Bylina.** Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1948; str. 171 i 5 nl.

Ewa Szelburg-Zarembina. Dzieci miasta Ilustracje: **Janina Grabska, Antoni Pucek.** Wydanie trzecie. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1948; str. 55 i 1 nl.

M. J. Zaleska. Mieszkaniec puszczy. Powieść dla młodzieży według **J. F. Coopera.** Wydanie dziesiąte z 5 rysunkami. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1948; str. 424

Festival sztuk plastycznych

Mniej więcej od początku naszego stulecia nastał nowy czas dla muzeów artystycznych. Obrazy, które dawniej opuszczały swe miejsce na ścianie pałacu, galerii czy kościoła jedynie w momentach wielkich katastrof, wojen, kontrybucji, grabieży — w wieku dwudziestym zaczynają podróżować po świecie. To uruchomienie zabytków przyczyniło się walnie do rozwoju historii sztuki, pozwalając na przeprowadzanie studiów porównawczych. Ogromna wystawa „Prymitywów francuskich" w 1904 udostępniła setki obrazów, ukrytych po wiejskich kościółkach i muzeach prowincjonalnych. Dziś całe kolekcje muzealne podróżują po świecie. Galeria wiedeńska i monachijska, wspaniały zespół dzieł Van Gogha, kolekcja Lichtensteinów odwiedzają kolejno europejskie stolice. Ludzie, dla których wyjazd za granicę nie jest możliwy z łatwością mogą zapoznać się z najwybitniejszymi dziełami sztuki.

Inne, a bodajże jeszcze bardziej doniosłe znaczenie mają wystawy-festiwale grupujące kilka pokazów obok siebie, ukazujące różne światy plastyczne, konfrontujące sztukę różnych kręgów czasowych i przestrzennych. Imprezą taką o dużej już tradycji i znanych zasługach jest odbywająca się co dwa lata w Wenecji wystawa, zwana „Biennale". W roku ubiegłym stała się ona manifestacją artystyczną, gdzie liczne wystawy artystów współczesnych (Ficasso, Rouault, de Chirico; z polskich Czyżewski, Cybis) zestawiono z retrospektywnymi pokazami twórczości malarzy dawniejszych (Turner) i nowszych (Klee).

Po raz drugi już mamy możność oglądać wielki festiwal sztuk plastycznych w sopockich pawilonach wystawowych. To polskie „Biennale" odbywa się co rok, a założenia, jakimi kierują się jego organizatorzy, mają na celu zestawianie pokazów wiążących się w jakiś określony zespół. Poza sensem, kompozycją każdej wystawy, całość festiwalu ma swoją własną logikę. Oczywiście założenie, to nie realizacja; ostateczna forma festiwalu często wynika z konieczności. Trzeba wystawić to, co jest. Toteż niejednokrotnie jakieś elementy całości mogą wyglądać przypadkowo. Jednakże są to tylko szczegóły. Całość: osiem wystaw, otwartych 4 czerwca w Sopocie przez wiceministra Sokorskiego, reprezentuje wszystkie prawie kręgi twórczości artystycznej. Jest malarstwo i rzeźba, grafika i fotografia, sztuka współczesna i dawna, tworzona przez fachowców i przez artystów

Wycinanka

ludowych. Zespół ten wiąże się w sposób logiczny, układa się w przykładową encyklopedię plastyczną. Sztuka nieuczona, prymitywna ale doskonała — malarstwo Nikifora — otwiera wystawę. Sto prac tego niezwykłego artysty zadziwia wciąż na nowo znakomitym smakiem plastycznym, bezbłędną kolorystyką, oryginalnością świata ukazywanego. Każda z tych małych akwarel jest oknem, za którym rozciągają się szerokie przestrzenie nieba, strzelają w górę dziwaczne wieżyce góralsko-bizantyjskiej architektury. Obok tego wielkiego malarza liczni artyści ludowi — znani z nazwiska i imienia: twórcy tkanin, wycinanek, ceramiki, haftów. Piękne kompozycje barwne tkaniny, graficzny smak wycinanek, powściągliwość ornamentyki w ceramice świadczą o wysokich, nie zabitych jak w wielu krajach przez produkcję maszynową, uzdolnieniach plastycznych naszych mas ludowych.

Trzecia wystawa jest poświęcona twórczości jednego artysty polskiego. W tym roku widzimy pokaz-monografię rzeźb Dunikowskiego. Jest to wybór dzieł z wielkiej wystawy krakowskiej i warszawskiej. Ciekawe jak inaczej wyglądał Dunikowski na tle marmurów warszawskiego muzeum. W Sopocie rzeźby jego ustawiono na otwartej galerii wybiegającej w stronę morza. Brązowe popiersia, głowy wawelskie i kute w blasze „Tchnienie" odcinają się na tle wody i nieba, wśród zieleni dekorujących pergolę roślin. Rzeźba otoczona światłem i powietrzem traci swe monumentalne odosobnienie, wiąże się ze światem otaczającym.

Sztukę przeszłości reprezentuje zespół obrazów z Muzeum Narodowego w Warszawie, z Państwowych Zbiorów sztuki na Wawelu i ze zbiorów Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w Warszawie. Pokaz pod nazwą „Morze w twórczości minionych epok" został pomyślany jako wystawa ikonograficzna, posiada więc zalety i braki takich wystaw. Braki powstają na skutek przypadkowości materiału znajdującego się w zbiorach. Pokazano tylko okres XVII i XVIII stulecia przeważnie na przykładzie malarstwa niderlandzkiego. Wyraźne są jednak i zalety tak pomyślanej wystawy. Ukazuje ona jak rozmaite były zainteresowania artystów, którzy malowali tematy związane z morzem jak obierając różne motywy (martwa natura, pejzaż, kompozycja figuralna, sceny rodzajowe) docierali do nowych pasjonujących ich zagadnień plastycznych (zagadnienie koloru u Flamandów jednobarwne, walorowe rozwiązania u Holendrów, zagadnienie światła u Verneta).

Druga wystawa, pokazująca epokę współczesną, ściślej niedawno minioną w sztuce polskiej, poświęcona twórczości Karola Larischa — to bodaj najciekawsza część festiwalu. Inne pokazy oglądaliśmy już w Warszawie, Krakowie czy Poznaniu. Jedynie obrazy Larischa zgromadzono po raz pierwszy po wojnie specjalnie dla tej wystawy. Jeszcze raz można wyrazić głęboki żal, że pełen tak wielkich talentów artysta zginął tak młodo. Karol Larisch, uczeń Pankiewicza i Kowarskiego, po kilku podróżach zagranicznych, po swych „latach wędrówek" właśnie osiadł na stałe w Krakowie i podjął pracę, gdy znalazł śmierć w wypadku motocyklowym w 1935 roku. Miał wówczas lat 33. Dorobek krótkiego czasu pracy jest jednak bardzo duży. W dwóch salach pawilonu w Sopocie zgromadzono 53 obrazy olejne, 21 akwarel i gwaszów, 12 rycin graficznych, 15 rysunków. Dzieła te świadczą nie tylko o wielkim talencie artysty, lecz również o łatwości rozwoju. Obrazy Larischa pokazują jak długą drogę przebył tak młody jeszcze artysta. Pracowity kopista Chardina, Veroneza i Rubensa początkowo buduje swe małe obrazki w brunatnej monochromatycznej gamie. Stopniowo kolor zyskuje coraz więcej miejsca, ostatnio obrazy są jakby utkane z kolorowych pla-

Nikifor — Miasto

mek, pełne barwy i światła. Ciekawe są zainteresowania Larischa: kwiaty, pejzaż, drzewa, miasteczko; ale przede wszystkim dużo ludzi zawsze. Podmiejskie pikniki, panie w ogrodach, bachanalia — to pastoralne i miękkie kompozycje figuralne, gdzie człowiek związany jest z naturą mocno, trwale i radośnie. Wystawa obrazów Larischa ukazuje dzieło artysty o indywidualnym i prawdziwie malarskim widzeniu świata.

Poza tymi wystawami, które wymieniłem, festiwal prezentuje dwie imprezy zagraniczne: grafikę meksykańską i artystyczne wydawnictwa francuskie. Wystawa meksykańska, pokazywana już w Poznaniu wnosi żywy ton aktualnej i namiętnej walki, gdzie nie miejsce na żmudne wypracowywanie precyzji cięcia, na smakowanie doskonałości wykroju plamy. Meksykańczycy zwracają na formę tak mało uwagi, że niektóre ryciny powiększają fotograficznie (Mendez), co rzecz jasna, działa na niekorzyść wartości graficznych drzeworytu, wyolbrzymiając kreskę w sposób nienaturalny. Jest to sztuka drapieżna i gwałtowna, stojąca już często na pograniczu karykatury politycznej.

Całości festiwalu dopełnia duża wystawa fotografiki krajoznawczej.

W czasie trwania festiwalu nastąpią zmiany w układzie. Dawne malarstwo marynistyczne ustąpi miejsca obrazom francuskim z drugiej połowy XIX wieku i początków naszego stulecia. W sali, gdzie obecnie oglądamy grafikę meksykańską, urządzony będzie ogólnopolski salon malarski i wystawa współczesnych malarzy polskich poświęcona obrazom o tematyce morskiej.

Impreza imponująca swą rozległością i bogactwem nabiera specjalnej wagi dzięki temu, że zorganizowano ją w ośrodku wypoczynkowym w centrum wybrzeża, gdzie w ciągu lata przewiną się tłumy wczasowiczów. Dzieła sztuki wystawione w nadmorskich pawilonach oglądane będą przez tysiące ludzi. Jakże doniosłą naukę może im przynieść festiwal sopocki! Dunikowski obok sztuki ludowej, Nikifor obok starych Holendrów, Larisch obok Francuzów z XIX wieku: zestawienia pouczające i mądre. Te liczne wystawy zestawione obok siebie mówią o tym, że życie sztuki jest długie i dawne, że świat artysty jest bogaty i zmienny, że różne są sztuki „dobre": dobry jest prymitywny haft ludowy, nieuczone malarstwo Nikifora, tak samo jak posągi wielkiego polskiego rzeźbiarza i obrazy zmarłego młodo Larischa.

Jan Białostocki

Wystawa pod strzechą

Od stacji Nowa Wieś (EKD) orientują ludzie, ulica między domami w ogrodach, rów pełen jaskrów i żabich oczu. Porządna zagroda Piotra Leszczyńskiego odległa jest zresztą od stacji o parę minut drogi a do stodoły już poprowadzą jabłonie. W stodole urządzona jest — pierwsza chyba w dziejach Polski — wystawa samorodnego wiejskiego rzeźbiarza.

Piotr Leszczyński umie przecierać sobie drogi: prace jego były wystawione w Politechnice, jedna nie wróciła jeszcze z Ameryki, z pomysłem otwarcia własnej wystawy dotarł do Ministerstwa Kultury, gorąco przez nie był zachęcony.

Stodoła nadała się w sam raz. Przed tym, w okresie tworzenia i gromadzenia rzeźb, Leszczyński pracował w samotności, unikając rozgłosu, nie gonił za zbytem. Wystawę zaś otworzył oficjalnie, stodołę opatrzył napisem, ułożył katalog (będący raczej cennikiem) z przeszło sześćdziesięciu pozycyj. Ludzie przychodzą i zjeżdżają z całej okolicy, patrzą, kupują.

W stodole jest chłodno, pod misternym, tymi samymi rękami uplecionym poszyciem, jest cicho i trochę kościelne, gdyż wystawa jest zaprojektowana na podobieństwo ołtarza, a tematyka, najwidoczniej z nawyku i lektury zaczerpnięta — religijna.

Figury, kapliczki, pasyjki, krzyże — rzeźba figuralna i płaska z surowej olchy i lipy często polichromowana. Ale jest i swoista aktualizacja:

„Matka Boska — Królowa Pokoju" rozpościera szeroką szatę, napis: „Królowo Pokoju, błogosław ojczyźnie naszej".

„Obok religijnej jest i tematyka świecka: „Chłop z kosą", „Babka idzie na grzyby". Dalej modelarstwo — szkoła, dom, wiatrak... kosz upleciony z korzeni, kosze ze słomy z korzeniowym przeplotem...

Stosunek Piotra Leszczyńskiego do sztuki jest poważny pełen skupienia, poczucia jej wartości artystycznej i materialnej.

Trochę ta ołtarzowa wystawa jest... sklepikiem. Padają pytania o ceny, nacechowane rozsądnym umiarem: Pokój niosąca — dwa tysiące złotych, świeczniki — tysiąc pięćset. Piotr Leszczyński chce sprzedawać, a ten merkantylizm w jego sztuce jest jednym więcej dowodem, że pracę swą traktuje poważnie. Zjawisko zdrowe — muzom niepodobna śpiewać za darmo.

Widoczna jest dbałość o scenerię wystawy. Własnoręcznie wyhaftowany obrus, własnej roboty wycinanki zdobią ten ołtarz-ladę. Kolorowe i białe, jak śląskie serwetki. Te ręce, co misternie uplotły poszycie dachu stodoły, potrafią równie sprawnie władać nie tylko kozikiem, ale i igłą i szydełkiem — artysta ma na sobie sweter własnej roboty.

Ludzie wciąż wchodzą i wchodzą, jakoś też nie kwapią się z wyjściem.

Wystawa „pod Strzechą" cieszy się dużym powodzeniem.

wb

HENRYK SZYPER

ADAM MICKIEWICZ

Poeta i człowiek czynu

Zarys popularny

Wyd. 2

str. 244

zł 450

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

NOWA MIŁOŚĆ

i inne opowiadania

Wyd. 3

str. 238

zł 350

CZASOPISMO NAUKOWE „MYŚL WSPÓŁCZESNA"

poświęciło swój 4 (35) kwietniowy numer nowemu kierunkowi w biologii, zapoczątkowanemu przez Timiriazewa i Miczurina i kontynuowanego przez współczesną biologię radziecką z Trofimem Łysenko na czele.

O tym nowym kierunku biologii miczurinowsko-łysenkowskiej numer kwietniowy „Myśli Współczesnej" dostarcza bogatych informacji w postaci artykułów uczonych polskich, radzieckich, francuskich i angielskich.

Treść numeru:

JAN DĘBOWSKI — O nowej genetyce
W. N. STOLETOW — Podstawowe założenia nauki Miczurina
MARCEL PRENANT — Genetyka miczurinowska
J. B. S. HALDANE — Biologia a marksizm
List biologów angielskich
JEANNE LEVY — Łysenko i ewolucja w genetyce
BERNARD FRIEDMAN — Rewolucja w genetyce

Recenzje:

N. I. GRASZCZENKOW — O sytuacji w biologii
T. N. GODNIEW — Agrobiologia Łysenki.

Adres Redakcji: Warszawa, Narbutta 8 m. 6, tel. 413-67.
Adres Administracji: Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa" — Warszawa, Smolna 12, tel. 831-47.
Cena egzemplarza: zł 100. — Prenumerata półroczna zł 500, roczna zł 1000.
Konto: PKO I-1374. Kr 12-1

CZESŁAW JACEK CENTKIEWICZ

WYSPA MGIEŁ I WICHRÓW

Okładka K. M. Sopoćko

Wyd. 4 poprawione i uzupełnione

str. 328

zł 600

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODY 2000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek, i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 16,** Dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć,** najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 2000 zł.,** którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł. 2.000 w ubiegłym tygodniu otrzymał dr Juliusz Saloni, Łódź, Aleja Kościuszki 85, za wycinek z tygodnika „Wieś".

Jubileusz

W numerze „Wsi", poświęconym 150 rocznicy urodzin Aleksandra Puszkina, znajdujemy na pierwszej stronie, fotografię z podpisem jak niżej:

Puszkin w r. 1839

• Czyli, że tak wyglądał Puszkin w dwa lata... po śmierci! — Umarł bowiem w roku 1837. Jak wiadomo, chociażby z tygodnika „Przyjaźń", gdzie czytamy:

W 150-lecie ŚMIERCI ALEKSANDRA PUSZKINA (1799 — 1837).

A więc, celem uniknięcia dalszych nieporozumień, powtarzamy za „Przyjaźnią": 1799 — data urodzin poety, 1837 — data śmierci poety. A teraz już każdy uczeń obliczy z łatwością, że 150 lat mija właśnie od dnia urodzin Puszkina — nie śmierci, jak podaje „Przyjaźń".

Pozwalamy sobie na ten przesadny pozornie styl „łopatą do głowy", nauczeni smutnym doświadczeniem „Roku Chopinowskiego". Nie ma daty związanej z Chopinem, której nie przekręcono by w ciągu ubiegłych miesięcy na łamach prasy codziennej i periodycznej. Oby wycinki z „Przyjaźni" i „Wsi" spełniły funkcję dzwonków alarmowych...

Koncert Jerzego Kuryluka

W recenzji z występu „sympatycznej pary z Ameryki" Jerzy Kuryluk, recenzent muzyczny „Ekspressu", pisze:

Doskonale zostały „wygrane" wszystkie subtelności symfonii d-moll Cesara Francka, która wydała się nam przecie nieco nużąca (zawinił na pewno tropikalny upał na sali koncertowej!). Współczuliśmy w tych warunkach, szczerze Ruth Posselt, obserwując przez lornetkę strumienie, spływające po skrzypcach. Tak więc, doskonałe zresztą, skrzypce artystki dosłownie zapłakały...

Nie tylko te łzy jednak skłaniają nas do zabrania głosu. W swoim uzasadnionym uznaniu dla muzyki i wirtuozów radzieckich, Kuryluk popada w pogardliwo-nonszalancki ton, gdy mówi o artystach innych narodów, co nie jest naszym zdaniem ani postępowe ani konieczne. Na przykład takie zdanie:

Ostatnio radzieccy skrzypkowie wzięli cztery nagrody, na pięć możliwych, w konkursie w Pradze, oddając jedynie trzecią jakiemuś Anglikowi.

Wydaje się, że w zbytniej gorliwości, ob. Kuryluk utożsamił reakcyjny rząd Jego Królewskiej Mości z... całym narodem angielskim. A właśnie sprawiedliwość nasza polega, jak sądzę, na tym, że umiemy rozróżnić tych, którzy aresztowali Eislera od tych, którzy tłumnie manifestowali na jego cześć... Przydając artyście angielskiemu, który na konkursie w Pradze zajął zaszczytne trzecie miejsce, epitet: „jakiś", Kuryluk wcale nie uczcił artystów radzieckich, przeciwnie, umniejszył nawet znaczenie ich zwycięstwa.

W muzyce — rzecz zasadnicza — TAKT!

Szatańska moralność

W rubryce „Odpowiedź moralisty" „Głos Katolicki" odpowiada na pytanie: „Czy istnieją czarownice?". Wydaje nam się rzeczą pożyteczną przedrukować spory nawet fragment tej „odpowiedzi":

CZY ISTNIEJĄ CZAROWNICE?

Zdawałoby się, że w 20 wieku czarownice już wyszły z mody. Ale tak nie jest. Widać, to choćby z pytań, nadesłanych z koła miłych czytelników.

Jak sobie ludzie przedstawiają czarownicę? Oto kobieta, zwykle stara i chuda, nos zakrzywiony, usta bezzębne, oparta na kiju, chodzi po polach i lasach, zbierając tajemnicze zioła. Za pomocą „złego wzroku" rzuca uroki na ludzi, zwierzęta i plony. Na ludzi sprowadza choroby, krowom odbiera mleko, ogrodom i polom urodzaje. Zaklęciami wzywa pomocy szatańskiej.

Z tajemną trwogą wskazują ludzie na nią palcem, szepcąc: oto czarownica! I nawet nie pomyślą o tym, jak wielką krzywdę wyrządzają zacnym i nieraz nieszczęśliwym staruszkom.

Przed laty wiara w czarownice była ogromnie rozpowszechniona w Europie, zarówno w krajach katolickich, jak protestanckich. Często ludzie, opętani zabobonnym strachem, wlekli biedne kobiety przed sąd. Dawnym obyczajem poddawano rzekomą czarownicę torturom. Biedna kobieta pod wpływem nieludzkich męczarni przyznawała się nieraz do praktyk szatańskich, podawała na chybił trafił imiona innych czarownic, które z kolei znowu więziono i męczono, aby je wreszcie spalić na stosie. Setki, tysiące ludzi znalazło wtedy okrutną śmierć, ofiary zabobonu, głupoty lub złości ludzkiej.

Stosowano też dla wykrycia czarownic różne próby, np. próbę wody. Oto wrzucano biedną kobietę do wody. Jeżeli utonęła, był to znak, że nie była czarownicą, jeżeli nie utonęła, był to znak, że była czarownicą, więc skazywano ją na spalenie.

Czy jest to w ogóle rzeczą możliwą, aby człowiek mógł wejść w konszachty z diabłem?

Wiara chrześcijańska uczy, że istnieją duchy czyste, anioły, obdarzone przez Boga rozumem wielkim, mocą i łaską. Ta sama wiara uczy, że istnieją też duchy złe, szatany. Pismo św. często o nich wspomina. Wielokrotnie opowiada nam Ewangelia, jak Pan Jezus uzdrawiał ludzi, których opętał, opanował zły duch.

Szatan pokutuje nawet w literaturze. Znamy wszyscy podanie o Twardowskim, który diabłu zapisał duszę. W literaturze niemieckiej Twardowski nosi imię Fausta. Pewien poeta włoski napisał nawet hymn do diabła. A zacny nasz poeta Jan Kasprowicz w jednym z utworów swoich tak pisze: „Szatanie, z nieukojoną żałobą klękam przed tobą, zlituj się, zlituj nad ziemią". Jest to niby tylko poezja, ale nawet w poezji nie godzi się wypisywać takich brzydkich rzeczy.

Szatan istnieje naprawdę.

Obywatelu „Moralisto"! Dlaczego pisze pan o tych, którzy zamęczyli setki tysięcy ludzi w okrutny sposób, bezosobowo? Czyż nie byłoby moralniej uderzyć się w piersi i wyznać złamanym głosem („Katolickim"):

„Stosowaliśmy też dla wykrycia czarownic różne próby, np. próbę wody. Oto wrzucaliśmy biedną kobietę do wody. Jeżeli utonęła, był to znak, że nie była czarownicą, jeżeli nie utonęła, był to znak, że była czarownicą, więc skazywaliśmy ją na spalenie... itd.

Mały to postęp moralny wmawiać ciemnym, że w dwudziestym wieku szatan nadal istnieje, ale nie w postaci staruszki...

Dźwiganie ciężarów

W „Dzienniku Łódzkim ukazało się następujące ogłoszenie:

MAŁŻEŃSTWO
NIE BĘDZIE CI CIĘŻAREM
gdy zakupisz
O B R Ą C Z K
w sklepie pod ZEGAREM
ul. 11 Listopada 3

Od popularnej kiedyś reklamy, głoszącej: „Obrączki od Kuleszy to szczęście w małżeństwie" do reklamy zamieszczonej wyżej daje się zauważyć zwrot w stronę... realizmu.

Natura i przyroda

W dziale „Odpowiadamy czytelnikom" „Głos Wielkopolski" odpowiada:

M. A. K. — Malowidło ścienne na gmachu Muzeum Wielkopolskiego od strony ulicy Ludgardy przedstawia naturę i przyrodę.

Odpowiedzi „Camery": M. A. K. — Radzimy zmienić nauczyciela.

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5 Prenumerata miesięczna 100 zł, kwartalna 300 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-7 9146 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"